

مجلة النقد الأدبى

فصول

٢٥ عامًا

العدد ٦٨ / شتاء - ربيع ٢٠٠٦

العدد ٦٨ / شتاء - ربيع ٢٠٠٦

فصول

مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة



عدد تذكارى:
٢٥ عاماً



الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصاري

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

فصول

رئيس التحرير

هدى وصفي

نائب رئيس التحرير

محمد الكردي

مدير التحرير

ماجد مصطفى

المشرف الفني

أنس الديب

السكرتارية

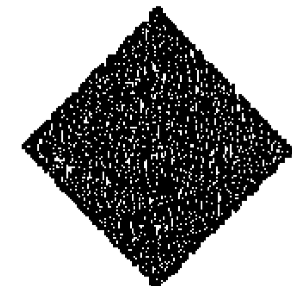
آمال صلاح

جمع وتنضيد

أمل علي

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة وتود المجلة الالتزام بذلك.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب IBM ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



العدد رقم ٦٨

فهرست

كلمة أولى ـــــ ناصر الأنصارى ٧

افتتاحية العدد ـــــ هدى وصفى ٨

هذه المجلة ـــــ عز الدين إسماعيل ١١

مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية ـــــ عز الدين إسماعيل ١٣

عن البنيوية التوليدية قراءة فى لوسيان جولدمان ـــــ جابر عصفور ٣٠

موقف من البنيوية ـــــ شكرى عياد ٥٧

الأنساق والبنية ـــــ كمال أبو ديب ٧٥

المفارقة فى القص العربى المعاصر ـــــ سيزا قاسم ١٠٥

تجربة نقدية، المشروع الفكرى وأسطورة أوديب قراءة فى فكر طه حسين ـــــ هدى وصفى ١٢١

اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ـــــ محمد برادة ١٣٢

الملامح الفكرية للحداثة ـــــ خالدة سعيد ١٥١

عن الصيغة الإنسانية للدلالة ـــــ مصطفى ناصف ١٦٣

هذه المجلة وهذا العدد ـــــ جابر عصفور ١٧٧

جماليات الكذب ـــــ عبد الله الغذامى ١٨١

تمثيل التابع ـــــ إدوارد سعيد ١٩٩

أيديولوجية بنية القص ـــــ فريال غزول ٢٢١

تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران ـــــ ألفت الروبى ٢٢٥

مفهوم الكتابة عند جاك دريدا ـــــ محمد الكردى ٢٥٧

إدوار الخراط مترجما ـــــ ماهر شفيق فريد ٢٧٥

استراتيجية الخطاب الشعرى ـــــ صلاح فضل ٢٨٢

شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد ـــــ عبد السلام المسدى ٢٩٣

الافتتاحية ـــــ هدى وصفى ٣١٣

عبد القادر القط ونقد الشعر بداية ومنهج ـــــ إبراهيم عبد الرحمن محمد ٣١٥

الخطاب الدينى فى بندول فوكو ـــــ سامى خشبه ٣٣٤

وكالة عطية: لسان الورق ـــــ سيد إسماعيل ضيف الله ٣٤٩

تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة ـــــ إبراهيم فتحى ٣٦٠

ثقافة الصورة: ندوة العدد ٦٢ ـــــ ٣٧٤

كلمة أولى

هذا العدد التذكارى من مجلة فصول نقدمه لقراءنا من الباحثين ،والنقاد والمهتمين بالأدب العربى، احتفالا بخمسة وعشرين عاما من العطاء المتجدد فى مجال النقد والدراسات الأدبية.

ومنذ صدور عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ استطاعت مجلة فصول أن تمثل حضورا مكثفا وتحولا بارزا فى مسار الحركة النقدية فى العالم العربى كله؛ فقد استطاعت أن تعرّف بتيارات النقد المعاصر وتطرح إشكاليات الحداثة فى النقد والأدب والدراسات الثقافية، تنظيراً وتطبيقاً وترجمةً.

ولم تقتصر مجلة فصول فى معالجتها النقدية الرصينة على الجديد فقط وإنما حرصت على استمرار العلاقة الجدلية بين القديم والجديد، والوافد والموروث؛ فعالجت فى بعض ملفاتها قضايا التراث، من تراثنا النقدى، إلى شعرنا القديم، إلى ألف ليلة وليلة، لكنها فى الوقت نفسه خصصت ملفات عن: الحداثة فى اللغة والأدب، وثقافة الصورة، والنقد الثقافى. وانشغلت بمراجعة تجاربنا الإبداعية فى الوقت الراهن: فمن شعرنا العربى المعاصر إلى خصوصية الرواية العربية، كما خصصت بعض أعدادها لشخصيات أدبية، من حافظ وشوقى، إلى طه حسين والعقاد ؛ إلى أبى حيان التوحيدى، إلى إدوارد سعيد.

وعلى مستوى آخر حرصت فصول على تحقيق قيمة التواصل الخلاق بين الباحثين فى كل الأقطار العربية، فقد تألقت على صفحاتها أقلام نخبة من النقاد والكتاب والمفكرين العرب من المشرق والمغرب.

وإذا كانت مجلة فصول قد أصبحت - منذ اللحظة الأولى لصدورها - مشروعًا نقديًا أصيلاً وطموحًا أقبل عليه القراء فى اهتمام بالغ لم تعرفه مجلة ثقافية من قبل، فلابد أن نذكر هنا الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور صاحب الفضل الأول فى انطلاق هذه المجلة لتصبح المجلة النقدية الأولى فى العالم العربى، وكذلك الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل أول رئيس تحرير لمجلة فصول، ومن بعده الناقد الدكتور جابر عصفور، ثم الناقدة الدكتورة هدى وصفى، مما أعطى مجلة فصول حيويتها وتجددها الدائم، وأوجد حالة من التراكم المعرفى الذى لا تتحقق النهضة الحقيقية إلا به.

ومازالت مجلة فصول تواصل دورها الرائد والفاعل وعطاءها الثرى المتجدد فى الساحة الفكرية العربية، ومازال لديها الكثير مما تقدمه لقرائها الذين لا يمكننا - فى هذه المناسبة العزيزة - أن نغفل فضلهم الكبير على هذه المجلة؛ فقد كان استمرار صدورها على مدار هذه السنوات - وما نأمله لها من عمر مديد فى المستقبل بإذن الله - يرجع فى الجانب الأكبر منه إلى قرائها الأعزاء الذين أحاطوها باهتمامهم وحرصهم الدائم على متابعة أعدادها.

فإليك، أيها القارئ الكريم، هذا العدد الجديد من مجلة فصول فى يوبيلها الفضى، الذى يمثل التفاتة ملؤها الحب والإعزاز لهذه المطبوعة التى صنعت لنفسها مكانة خاصة فى وجدان كل المهتمين بالنقد والدراسات الأدبية.

- ناصر الأنصارى

يوبيل فضى ... خمسة وعشرون عاما على الصدور...

رؤية مستنيرة ... تضافر جهود شتى من أنحاء العالم ليس فقط من مصر والبلدان العربية ولكن أيضا من خارج هذا الفضاء الإقليمى، حوارات، تفاعلات، آراء تتدفق جميعها فى نهر العقل المعاصر، جهد يستحق التوقف أمامه والاحتفاء به، جهد ساهم فيه العديد من أبناء هذا الوطن الذى لا يزال يعانى التبعية، بشكل أو بآخر، جهد لا يقنع بواقع هزيل لكنه يحلم بغد أفضل، جهد يضىء مسالك وعرة من أجل الالتفات للمنهج والجدية محاولا إحداث تغيير ثقافى أصيل من خلال البحث فى مجالات المعرفة المتنوعة، استيعاباً وإضافة، حواراً وتفاعلا، مُجاوزاً ذلك إلى استشراف الإمكانات اللانهائية للمستقبل.

ومن الملاحظ أن كل التحولات التى طرأت على الفكر العربى منذ بداية النهضة ليست سوى حلقات متتالية فى مشروع ثقافى يستهدف تغيير الواقع وتحريك العقل وتحديد أهداف يحاول تحقيقها. وإن كانت المرحلة الراهنة تعانى البطء فى التنفيذ بسبب الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تواجه المنطقة العربية، وبسبب التحديات الداخلية والخارجية (فى الداخل مشاكل الديموجرافية والديمقراطية والتنمية وفى الخارج توتر المنطقة وأزمة الحوار مع الآخر)، فإننا مع كتيبة فصول نراهن على قدرة الخطاب الثقافى المتجدد على إحداث التغيير المنشود، ويحدونا الأمل فى المضىّ قدمًا فى هذا الطريق من خلال مراجعة الذات ونقدها وإعادة النظر فى مفاهيمها وطموحاتها.

والواقع أن الإصلاح الحقيقى الذى نبغيه جميعا لن يتحقق إلا من خلال تغيير العقول بما تنطوى عليه من طبائع استبداد متأصلة فى الوعى العام الذى يعاند قيم الاختلاف والمغايرة والتنوع والمساواة والذى يلجأ إلى القياس الدائم على الماضى، وترى مجلة فصول أن لها دوراً فى تبنى ثقافة المساءلة بعيداً عن المطلقات أو المسلّمات، فمنذ عددها الأول

سنة ١٩٨٠ عن التراث وهى تضع كل شيء موضع المساءلة بما فى ذلك الفكر نفسه؛ فتقدُّم الفكر مرهون بروح المبادرة الفردية.

وقد اخترنا فى هذا العدد التذكارى مجموعة من الأبحاث التى أثارت جدلا واسعا عند تقديمها، ونظراً للمساحة التى نتحرك فيها فقد وقع الاختيار على نماذج من المراحل الثلاث للمجلة (المرحلة الأولى برئاسة عز الدين إسماعيل والمرحلة الثانية برئاسة جابر عصفور والمرحلة الثالثة برئاسة محررة هذه السطور)، ولا يعنى هذا الانتقاء انتقاصاً مما تحمله مجلة فصول من دراسات قيمة وأبحاث إبداعية، ولكنها نماذج، كما أسلفنا، أردنا بها الاحتفاء بمرور خمسة وعشرين عاما على صدور هذه المجلة التى استطاعت أن تحفر لها مكانة متميزة فى الإبداع العربى.

وقد خصصنا للمرحلة الأولى تسع دراسات والمرحلة الثانية ثمان، أما المرحلة الثالثة فاكتفينا بخمس دراسات بها إشارة إلى بابين تم استحداثهما وهما: «نص وقراءتان»، و«شخصية العدد»، مع أملنا أن تستمر فصول فى تحريك منظومة القيم الثقافية السائدة وتبنى سياسة المغايرة التى تؤسس لتقدم المجتمعات.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة

١ـ نجيب محفوظ: عدد خاص

٢ـ نقد النقد العربى

هذه المجلة

عز الدين إسماعيل (*)

أخيرا تصدر هذه المجلة، بعد أن ظلت ردحا من الزمن فكرة تجول فى أذهاننا، وأملا يراود أحلامنا.

أخيرا، ونحن فى مستهل العقد التاسع من هذا القرن، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة فى حقل النقد الأدبى، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع فى طلبها، بعد أن جاوز الوعى فيه كل الطروح العشوائية فى حقل الثقافة الأدبية، وكل جهد أو اجتهاد شخصى ما يلبث أن يذهب بددا.

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة "كشكولا" ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة، تتباعد فى الموضوع بقدر ما تتفاوت فى المنحى الفكرى فضلا عن المستوى العلمى. ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها فى حلقة مفرغة، فهذا الفراغ قاتل، ولابد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ، ولكن بوعى جديد.

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة فى حقل النقد الأدبى لكى تسهم بصورة إيجابية فى التغير الذى يتطلبه الواقع الثقافى ويفرضه، وبعد ذلك - أو قبله - تظل هذه المجلة، بالإضافة إلى تخصصها المحدد، ذات طبيعة نقدية فى منحاها الفكرى العام، فهى لا تعرف المسلمات فى أى لون من ألوان الثقافة، بل تفتح الباب لإعادة النظر فى كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه، وهى - بالإضافة إلى هذا - تؤمن بالمنهج العلمى، وتسعى - قدر الطاقة - إلى تحقيقه حتى فى مجال الدراسة الأدبية. وهى - لذلك - لا تحصر نفسها فى اتجاه واحد بعينه من اتجاهات، أو فى مذهب أو اتجاه فكرى بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية.

وحين تصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين، تراءى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبيا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة فى وطننا العربى، أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستخزاء أمام الثقافة الغربية. لقد صار فى مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدا دقيقا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء، وأن نفكر جديا فى تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة،

(*) المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠.

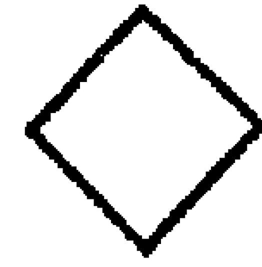
وفـى بـناء المثقف العربى المعاصر، الذى تنصهر فى كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد.

وضمانا لتحقـيق أكـبر قـدر مـن الفعالية لهذه المجلة، رأينا ـ ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم ـ أن يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة، تحقـيقا لتكامل الفكر، واستيفاء ـ قدر الطاقة ـ لجانب محدد من جوانب المعرفة، وتأصيلا له، وتعمقـا فـيه. أضـف إلى هـذا حرصـنا عـلى تحقـيق الـتوازن ـ فـيما نعـرض له بالدراسـة ـ بين الجانبين النظرى والتطبيقى، حتى تتحقق الفائدة المرجوة.

وفضـلا عـن الدراسـة المتصـلة بموضـوع واحد فى كل عدد أفردنا حيزا لا بأس به لملاحقة "الواقع الأدبى" فى أبواب مختلفة، حتى يتحسس القارئ نبض هذا الواقع.

ونعـود فـنقول: إنـنا نـتقدم الـيوم إلى القارئ العـربى بـتجربة، نمتحـنها بقدر ما نمتحن أنفسـنا، ونـنطلق فـيها بدافـع مـن الشـعور بالمسئولية، وأى تقصير فيها إنما هو ـ قبل كل شىء ـ قصور منا، لعلنا من خلالها، وبعون من القراء الواعين أنفسهم، نستطيع أن نصلح من أنفسنا، وأن نسدد مسارها.

رئيس التحرير



مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية

عز الدين إسماعيل(*)

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين شغلا نفسيهما بالتفكير في الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة، بل كانا - فيما يلوح - تجسيما لبنية مستقرة في قاع التفكير الإنساني بصفة عامة، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة، حيث يجتمع الطرفان المتغايران ويتلازمان وينضويان في وحدة مكتملة، على نحو ما يشير إليه وجها العملة الواحدة. لقد عاش هذان الرجلان: أم - بالأحرى - عاش فكرهما في ضمير البشرية على مر الزمن، سواء أكان ذلك بصورة معلنة ومباشرة أو بطريقة خفية متحورة. وكما تم ظهورهما في واقع الفكر البشري للمرة الأولى بطريقة تبادلية، حيث ظهر أحدهما في إثر الآخر منسلخا عنه، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ؛ يفرض هذا نفسه مرة، ويفرض ذاك وجوده مرة، ولكن أحدهما لا يختفي نهائيا في كل مرة، بل يظل كل منهما في حالة حضوره دالا، بطريقة معكوسة، على حضور الآخر. وقصة هذين الرجلين هي نفسها قصة نمطين عامين في التفكير الإنساني، هما النمط المثالي والنمط الواقعي، أو قصة منهجين عامين في التفكير، هما المنهج الاستدلالي، الذي يقوم على المصادرات والقضايا المركبة التي يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها، والمنهج الاستقرائي الذي يدرس الظواهر في تعيناتها، ويستقصيها، ويصل إلى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة، فالفرض، فامتحان الفرض عن طريق التجربة.

وإذا كان هذان المنهجان قد تنازعا الفكر الإنساني بعامة فقد تنازعا الفكر النقدي بخاصة؛ فليس هناك فكر نقدي لا يَئول - صراحة أو ضمنا - إلى واحد منهما. وكما أن الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر النقدي، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المنهج الاستقرائي. وحتى ما يعزى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن في حقيقته إلا تعميقا - لا نفيا - لنظرية أفلاطون، فقد أكد فكرة "المحاكاة" حين ظن أنه يعدل منها، وساق فكرة "التطهير"

(*) المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.

المشـهورة لكـي تكون تبريرا أخلاقيا للشعر. يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي له من حيث إنه مثير للعواطف ومنبه للغرائز.

وعـلى نفس المستوى مـن الـنهجين الاسـتدلالي والاسـتقرائي في حدود الفكر النقدي تتمثل الثنائـية الـتي يحمـلها هـذا المقـال في عـنوانه، وهــي المعيارية والوصفية. وهي موازية تماما لثنائية أخـرى تـبدو لـنا ماثلـة في عمـل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب. فالعمل النقدي إذن عمـل معـياري استدلالي؛ أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي استقرائي. العمل النقدي يحتاج إلى المعـايير الـتي يسـتند إليها في سبيل الوصول إلى غايته، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي؛ أمـا البحـث في نظـرية الأدب فإنـه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف، من أجل تحقيق غايته، وهـي صياغة القوانـين العامـة، الـتي تحكـم الظاهـرة الأدبـية. على أن عمل الناقد المعياري وعمل الباحـث في نظـرية الأدب وإن اخـتلفا إجرائيا ومنهجيا مازالا ينتميان إلى ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالنشاط النقدي.

والنشـاط الـنقدي القديـم في معظمـه هـو نقـد معـياري. وإذا كان قد تخللته حالات قليلة من العمل الوصفي فإنها لم تعدُ أن تكون نشاطا جزئيا لا يكاد يفضي إلى نظرية متكاملة.

والـنقد المعـياري ـ بداهـة ـ هـو الـنقد الـذي يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التي يسند إليها ما ينتهي إليه من أحكام. وهذه المعايير إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالـية، وإمـا أن تشـتق مـن واقـع الحـياة خـارج العمل الأدبي، أي من الأعراف والتقاليد والقيم العامـة السـائدة، أو الـتي يرغـب الناقد لها في أن تكون السائدة. وقد يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك في وقت واحد، مثلما صنع أرستوفانيس في مسرحيته "الضفادع"، حيث أخذ على يوريبيديز إهـداره التقالـيد والمعـتقدات، ومخالفـته عـن القـيم الخلقـية السـائدة، وكـيف أنه نسب إلى الآلهة والأبطـال نقـائص وعـيوبا ممـا مـن شـأنه أن يـلحق بالعاديين من الناس، كما عاب عليه في الوقت نفسه تكلفه الشديد وحذلقته الأسلوبية.

وإذا كـان المعـيار الأخلاقـي عـلى نحـو مـا اسـتخدمه أرستوفانيس يتصـل اتصـالا مباشرا بـالأخلاق العملية، أي بالنقائص والعيوب السلوكية، فإن المعيار الأخلاقي قد يكون أشمل وأعم من القـيم السـلوكية، حـين يـأخذ في الاعتـبار القـيم النفعـية بصـفة عامة، أي حين ينظر إلى العمل في حـدود مـا يـنجم عـنه من نفع ـ أو ضرر ـ يصيب الآخرين. وبهذا المعنى كان رفض أفلاطون للشعر القـائم عـلى المحاكـاة رفضا أخلاقيا، إذ لم يجد فيه نفعا لأهل الجمهورية الفاضلة، بل رآه ـ على العكس ـ ضارا بهم. **وربما كانت الصيغة التي انتهى إليها هوراس هي أكمل صيغة انتهى إليها الـنقد القديـم لـلجمع بـين القـيمة الأخلاقـية (النفعية) والقيمة الجمالية، حين قرر أن امتزاج النافع والممتع في العمل الأدبي من شأنه أن ينال رضا الجميع: من حيث إنه يفيدهم ويسليهم في وقت واحد.**

وهكـذا يتضح أن المفهوم الأخلاقي قد يضيق حتى يقتصر على المظاهر السلوكية، وقد يتسع حتى يتداخل في نظرية المعرفة على المستوى النفعي لا المستوى الميتافيزيقي. وسوف يتأرجح الحكم الـنقدي الأخلاقـي عـلى مـر الـزمن بـين هذيـن المسـتويين، اللذين يتمثلان في موقفي أرستوفانيس وأفلاطون من الشعر.

أمـا في الـنقد العـربي القديـم فـإن المـيل إلى الـتخلي عـن المعـيار الأخلاقـي (الجرجاني في "الوسـاطة" أوضـح مـثال عـلى هـذا) إنمـا كـان في حقيقته تخليا عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسـية، وإن كـان هـناك مـن أخذ في الاعتبار هذا المستوى ـ كابن حزم الأندلسي مثلا. ومع ذلك فـإن عـناية الـنقد العربي القديم بالقيم الجمالية إنما تئول ـ في تحليلها الأخير ـ إلى فكرة الأعراف والتقاليد، حيث اتخذت الأعراف والتقاليد الفنية معايير للحكم الجمالي.

وأما في **النقد الغربي** فقد وقف نقاد القرون الوسطى همهم على التفسير الأخلاقي والباطني. وارتكز نقد عصر النهضة، وبخاصة في إنجلترا، على إيجاد التبرير الخلقي للأدب الخيالي. ولم يصبح التقويم الجمالي المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة. فمنذ أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد في انجلترا ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون، مثلما كانت الحال في أوربا بعد النهضة. وفي أمريكا حوالي عهد الثورة. بعد فترة من الإحجام الطبيعي[1]. وفي هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حينا والمعايير الأخلاقية حينا. وفقا للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة.

إن ناقدا مثل **ماثيو أرنولد** يقيم معياريته على أساس من فكرة المثل الأعلى الشعري، فيقول:

"إن أجدى عون يمكن أن نقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي إلى طبقة ما هو جيد حقا، والذي يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم فائدة، هو أن نحتفظ في ذاكرتنا بأبيات وتعابير للأفذاذ العظام، ثم نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر. وهذا لا يعني طبعا أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها، فربما يكون مختلفا جدا، ولكن القليل من الذوق يجعلنا نجد في هذه النماذج، بعد أن نحفرها جيدا في عقولنا، مقياسا معصوما من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم وجودها، ولمعرفة مداها في جميع الشعر الذي نقيسه بهذه النماذج"[2] ثم يمضي أرنولد فيسوق أمثلة في البيت أو البيتين من كبار الشعراء المشهورين على مدى التاريخ، ثم يعقب عليها بقوله: "إن هذه الأبيات القليلة، لو توافرت الفطنة واستطعنا أن نستعملها، كافية في حد ذاتها كي نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة، وتنقذنا من التقدير المغلوط، وتقودنا إلى التقدير الحقيقي"[3].

وهذه المعيارية لا تختلف في شيء عن معيارية النقد العربي القديم الذي كان يتخذ من الأعراف والتقاليد الفنية أسسا للحكم؛ ففي كلا الحالين يتمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالي وهو القياس، أي اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجودة مقياسا لما هو جديد أو محدث.

ولكن **ماثيو أرنولد** يتحدث كذلك عن "الفائدة" التي يمكن أن تجنى من هذا الشعر الجيد، **فأي فائدة يعني؟** يقول:

"هذه الفائدة هي الشعور الواضح، والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكي في الشعر. وهي فائدة كبيرة إلى درجة أنه يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعراء والشعر، ونجعل الرغبة في تحقيق هذا الهدف، المبدأ الأوحد الذي يجب أن نعود إليه دائما مهما قرأنا ومهما عرفنا"[4] ومن الواضح هنا أن أرنولد يرتد بفكرة الفائدة إلى المتعة الجمالية نفسها، على خلاف ما سنجد لدى النقاد ذوي النزعة الأخلاقية الممعنة، وأيضا لدى النقاد الإنسانيين.

وربما كان **ايفور ونترز** آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعياريين ذوي النزعة الأخلاقية. وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب، ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة. ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلابد أن يكون أخلاقيا مثله. وهو في أحكامه يصدر عن هذا المبدأ. فهو يرى ـ على سبيل المثال ـ أن قصيدة مثل قصيدة "ذروة التلة" لروبنسون تعد أخلاقية في موقفها المضاد للرومنتيكية، من حيث إنها تنبئنا أن الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر. وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية، التي تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هروبيا، قصيدة أخلاقية[5].

ومن الواضح أن المعيار الأخلاقي الذي يئول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعي الوجودي. وهو في هذا شبيه بما كان يؤمن به الناقد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري.

ولم يكن ونترز بعيدا على كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ممثلين - في مجال النقد الأدبي - للمنحى الأخلاقي الذي يتشبث بالمأثور الكلاسيكي ضد النزعة الرومنتيكية. وفى هذا الصدد نجد إرفنج بابيت **Irving Babbitt** في كتابه "النزعة الإنسانية" (١٩٣٠) يهاجم الرومنتيكية كما يهاجم الحداثة. وقد نص على أن قانون القياس هو - تاريخيا ونفسيا - مركز كل الحركات الإنسانية. فالميل إلى الحداثة - في رأيه - ابتعاد عن قانون القياس. أما الجانب العاطفي-الرومنتيكي للطبيعة (كما يمثله روسو) فإنه يسيء إلى الاتزان والحشمة، بدفعه للتوسع المزاجي الحر [٦]. وفى سنة١٩٤١ أضاف فورستر مقالا بعنوان "الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي" إلى كتابه "مرمى النقد"، يقر فيه بأن النقاد الجماليين ربما يكونون على حق في القول بأن الاستمتاع هو المحك الرئيسي في الفن، ولكن الناقد الإنساني سوف يضيف في الحال إلى هذا قوله بأن الاستمتاع يأتي من الحكمة المعبر عنها مثلما يأتي من التعبير عن تلك الحكمة[٧].

وهكذا يدافع الإنسانيون عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحراه ويعبر عنه. وهم بذلك يقفون في وجه الرومنتيكيين والجماليين في وقت واحد، فيرفضون في الرومنتيكية العاطفة الفردية المسرفة والمزاج المتقلب، ويتخذون من الاتزان أو الحكمة - ولا فرق - بديلا، كما يرفضون أن تئول قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الجمالي أو إلى التعبير. وقد كان طبيعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الجمالية، فيجمعوا بين المتعة والفائدة.

وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعياري بشقيه الجمالي والأخلاقي كان هناك اتجاه آخر يتحرك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية، ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها. وإذا نحن غضضنا النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني **هردر** ففي وسعنا أن نعد كتاب "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" (١٨٠٠) **لمدام ديستال** بداية هذا الاتجاه الذي سينمو عند **تين** في دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والجنس والعصر، وعند **سان بيف** في عنايته المفرطة بسيرة الأديب المبدع، حيث ينشئ له وصفا حيويا دقيقا، ينتهي في غايته ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الحتمية بين الأعمال الأدبية ومبدعها، ووضعه بذلك في موضعه المناسب بالنسبة إلى الآخرين.

لكن هذا الاتجاه العلمي قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم، ومن ثم كان هجومهم عليه. يقول **أناتول فرانس**:

"إن الطريقة النقدية لابد - نظريا - من أن تشارك العلم ثبوته مادامت ترتكز إلى العلم نفسه... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينفصم، وحلقات السلسلة، في أي موضع منها اخترته، مختلطة متراكبة، حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ولو كان منطقيا... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مهما يقل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني. ولقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو محق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يحل أبدا. ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر. وقد أصابوا؛ لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة، ولو ظنا، بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد. وفى الكون أشياء قليلة تخضع خضوعا مطلقا للعلم، وتدعه يعيد تكوينها أو ينبئ عنها، ولكني على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء... على أن

هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سببا فإنما تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن، أعني علما قائما على قوة البصيرة، مشحونا بالقلق، قابلا للزيادة إلى الأبد"[8]

لكن هذا الشك أو التشكيك في قيمة ذلك الاتجاه العلمي في النقد لم يكن ليوقف نموه وتطوره، وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق لدى البعض حالة من التردد بين الانخراط في هذا الاتجاه أو الانحراف عنه. لكن الميل العام نحو إرجاء الأحكام المعيارية، إن لم نقل نحو إلغائها، أخذ يتزايد في القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية، حيث أخذت النظرة إلى الأدب ترى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس. وقد كانت صيحة الشاعر الناقد كونراد أيكن ذات مغزى كبير في هذا الصدد حين قال في كتابه "شكيات" (١٩١٩):

"ألن نتعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي، وأنه نتاج طبيعي عضوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها، وأنه محط للتحليل؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من أن يباشروها هم أنفسهم."[9]

لقد كتب أيكن هذا الكلام الذي يدل دلالة واضحة على أن شيوع المناهج العلمية قد حملت حتى الشعراء على أن يروا في الشعر كيانا ماديا يؤدي وظائف حيوية، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا ـ كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب "مبادئ النقد الأدبي" (١٩٢٤) الذي تؤرخ به بداية ما يسمى بالنقد الحديث.

ومنهج رتشاردز في عمومه منهج استقرائي، **"يقوم على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضافرة في البحث يحق لها أن تدعى علما، وإن طريقته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم"[10]**. والهدف الأخير من التحليل والتجريب، بل من كل العملية النقدية، هو قراءة النص الأدبي ذاته عن قرب، وإيصاله إلى الآخرين. أما فيما يختص بإصدار الأحكام التقويمية فإنه لا ينكر أن يكون ذلك من مهام النقد، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة المعنة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة. وفي هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل[11].

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد في إحدى مراحل حياته حين قال: **"في القضايا ذات الأهمية الجليلة، على الكاتب ألا يرهب وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ؛ عليه أن يوضح لا غير، وسيصل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه"[12]**.

كل ذلك جذب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية المثلة لذاتها، دون أي إحالة إلى تصورات غيبية، ودون الاستعانة بأي عناصر خارجية، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والجنس، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه. وفي هذا يتمثل التحول المنهجي الذي يفرق بين الاتجاه العلمي كما تمثل في القرن التاسع عشر وكما تمثل في القرن العشرين. فمادام العمل الأدبي في ذاته، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية، قد أصبح موضوع البحث، كان لابد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع، وتفيد من كل العلوم المتاحة، كعلم النفس وعلم الاجتماع بفروعهما المختلفة، وعلم اللغة، وعلم الدلالات والأنثروبولوجيا، والاثنولوجيا وغيرها.

ومع أن هذا الاتجاه الذي امتد إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن قد قدم نتاجا نقديا بالغ الأهمية، وحقق في جانبه التطبيقي نتائج باهرة، لم يخل الأمر، كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر، من أن ترتفع بعض الأصوات مشككة في جدوى هذا الاتجاه، متهمة إياه بالآلية والضعف والفقر. يقول نورمان فورستر ـ على سبيل المثال ـ في كتابه "الدارس الأمريكي" (١٩٢٩)

عن زملائه من المشتغلين بالنقد، إنهم قد "سقطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة في العصر، وفي تطوافهم الذي يحمل سمة العلم حول حقول التاريخ الأدبي والتاريخ العام وعلم النفس، فقدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات الماضي." (١٣)

إن الخطوة التي لم تجرؤ عليها هذه المرحلة هي إلغاء دور "الناقد" والاكتفاء بدور "القارئ" المحايد، أو "الباحث" في الأدب، لأن القائمين بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقادا أولا وقبل كل شيء. فعلى الرغم من أن العمل الأدبي قد أصبح له - في منظورهم - كيان موضوعي مستقل، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية. ومن ثم التبست النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية. وهذه الانطباعية الذاتية نسبية بالضرورة، لأنها تتخذ من الإنسان الفرد مقياسا للأشياء، وهي بذلك معيارية، وإن لم تكن غايتها إصدار الأحكام بالجودة والرداءة.

والحق أن هذه النزعة الانطباعية قد ترعرعت في إطار الفكر الرومنسي الذي أفسح المجال لذاتية المبدع الفرد. فإذا كان العمل الفني يعبر عن ذاتية الأديب، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها؛ وإذا كان هذا العمل محملا - نتيجة لذلك - بهذه المشاعر والانفعالات، التي تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية، وكان أقصى ما يستطيعه إزاءها هو أن يتمثل دلالتها كما تنطبع في نفسه، دون أن يغلق الباب على اجتهادات أخرى قد تتمثل في العمل دلالات مغايرة أو مخالفة. وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير في كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها. ولكنه يظل دائما على ما هو عليه، منطويا على إمكانات لا حدود لها في الإثارة والفاعلية؛ وكل ما هنالك أن ناقدًا يتأثر به على نحو. وغيره يتأثر به على نحو آخر. هو أشبه شيء بآلة تنطوي على إمكانات استخدام كثيرة. ولكن كلا منا يحركها بطريقته الخاصة، ويوجهها إلى غرض بعينه. ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه في هذه الحالة إنما يتمثل في مدى قدرته على إحداث إثارة ما في نفس الناقد.

هل الحالة المستثارة عندئذ كامنة أصلا في العمل نفسه؟ أم أنها شيء يتخلق ابتداء في نفس الناقد؟ في إطار الرومنسية كان الاعتقاد السائد بصفة عامة هو أن الأديب الفرد نفسه هو الذي يمنح الأشياء دلالاتها ويكسبها المعنى. ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المبدع الرومنسي من الأشياء، **فهل من حق الناقد أن يدعي لنفسه هذا الادعاء؟ هل الناقد هو الذي يضفي المعنى، ومن ثم القيمة على العمل الأدبي، أم أن هذا المعنى كامن في العمل الأدبي نفسه، وأن دور الناقد يتمثل في الكشف عنه بطريقة توحي أنه هو صاحبه؟**

قد يقال في هذا السياق بقدر غير يسير من التسهل إن الناقد يعيد "إبداع" العمل الأدبي، وقد يبلغ الزعم حد المغالاة حين يقال إنه يخلقه خلقا جديدا؛ وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تلقيه، والتي تهيئ نفسه لهذا النشاط، ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي، يدفع بالناقد إلى الحركة في عالمه الخاص، بل هو مثير منحاز إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى. ومجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعني أنه اطمأن إلى أن معاييره الخاصة تحقق - على نحو ضمني - في العمل المنقود، وإلا لم يكن ليسلم نفسه إليه، ويتهيأ لاستقبال الإثارة منه وينشط في الحركة معه.

إن الأدب - من الوجهة الرومنسية - تعبير، والتعبير يتضمن بالضرورة معنى. لكن هذا المعنى غير مغلق على ذاته، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحي للإنسان؛ وهو لذلك معنى يترابط مع أنساق من المعاني. وليس ما يدركه الناقد الانطباعي منه أو يربطه به، سوى نسق

مـن هـذه الأنسـاق. وحـين يمارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستثار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير (العمل الأدبي نفسه).

وبهـذا المعـنى يكتسـب العمـل الأدبي قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية؛ ومن ثم أيضـا تكـون نسـبية هـذه القـيمة. ذلـك أن الناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول: "هكذا رأيت وهكذا أحسست، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندي ومقنع لي وملبٍ لمطلبي. لا غرو أن يقـف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدعـوى الـتي يسـعى إلى نقضـها وتقويضـها. والواقـع أنـه ينسجم بذلك مع نفسه، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية.

مـن أجـل هـذا كلـه بـرز التعارض لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمـل الفني والممارسة النقدية. وربما كان "إمبسون" خير مثال على هذا الوضع، حيث يجتمع في نشاطه النقدي ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية[١٤].

ومـن جهـة أخـرى فـإن الـتفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص منتج هذا العمل (أي سـيرته الذاتـية) مـن مـنظور العملـية الـنقدية. ويترتـب على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمـل عـن شـيء يقـع خارجه. وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثا أو كيانا مكتفيا بذاته ـ حينـئذ يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها في هذا الكيان الموحـد. وإذا كـان العمـل الأدبـي ـ أولاً وأخيرًا ـ بناء لغويا فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هـذا البـناء ووصـفه، مـن أجـل الكشـف عـن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة. ومـادام العمل الأدبي كيانا قائماً بذاته فإن قيمته ـ إن كانت له قيمة ـ إنما تكمن فيه. والكشف عن العلاقـات الـتي تجمـع بـين عناصـر هـذا العمـل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوي ـ أو لا ينطوي ـ عليها.

ولكـن إذا كـان العمـل الأدبـي في هذا المنظور مكتفيا بذاته فإنه في الوقت نفسه ينتمي إلى ما يجانسـه في الـتراث الإنسـاني؟ فهـو حلقـة في سلسـلة ممتدة من النتاج الأدبي المتعين في جنس من الأجـناس أو شـكل من الأشكال. هكذا كان ت. إس. إليوت يرى. ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكرارا لـلحلقات السـابقة، وإلا فقدت هويتها، ومن ثم أهميتها، وإنما هي حوار جديد مع كل ما سبقها؛ فهـي تأخذ منه ما يؤكد انتماءها إليه، ولكنها في الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفردها وتميزها. إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها.

وهـنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقته، والتي هي من جنسه، وذلك لتحديد ما استغل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي، من جهة، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها، والتي أضافها إلى تلك التقاليد، من جهة أخرى. وإذا وصل الحديث في هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة ستتحدد بمقدار الإضافة ونوعيتها.

ومـن الواضح أن الإحالـة في القـيمة هـنا ليسـت إلى ذات الـناقد الفـرد بـل إلى جُمّاع ذوات المـبدعين في الماضـي، أو ـ على التحديد ـ إلى جماع نتاجهم الأدبي. وهذا المسلك لا يبتعد بنا كثيرا عـن فكرة اتخاذ التراث معيارا يقاس به كل إبداع جديد. والفارق الوحيد هنا ـ وإن كان بحق فارقا مهما ـ هو أن القيمة ستتحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه.

وإلى جانـب هـذا النشـاط الـنقدي كانـت هـناك إضافات لها قيمتها في حقل دراسة الأدب، تقـدم بهـا مـن لم يكونـوا ينـتمون أصـلا إلى هـذا الحقـل، بـل إلى حقـول معرفـية وعلمـية أخرى، كالمشـتغلين بـالعلوم النفسية (السلوكية والجشتلطية والتحليل النفسي...) والمشتغلين بعلم الجمال، خصوصـا عـلم الجمـال الأمـبيريقي. فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية[١٥].

علـى خـلاف مـا طرحـتـه الفلسـفات والإيديولوجـيات، كالماركسـية والظاهرية والوجودية، التي لم تهمـل ـ عـلى خـلاف أو تفاوت بيـنها ـ دور الظـروف الخاصـة المصـاحبة للعملية الإبداعية ودور الـذات الفـردية أو الجماعـية في تقريـر خصـائص العمـل الأدبـي، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقـته بالإنسـان. يقـول الفيلسـوف الظاهـري ميرلـو بونـتي ـ على سبيل المثال: "**إن العلم يعالج الأشياء ولكـنه يـرفض السكنى فيها**". فعنده ـ إذن ـ أن طراز الفهم الذي يجب أن نجد في طلبه هـو ذلـك الـذي يظـل ملاصـقا قـدر الإمكان للشيء الذي نريد فهمه(١٦). فمادام العقل جزءا من هذا الوجـود فـلا مـناص مـن تداخلـه مع كل ما يراد إدراكه. وكذلك تسند فلسفة الجمال الماركسية إلى الوعي الدور الإدراكي المعرفي، مميزة ـ في الوقت نفسه ـ بين صور هذا الوعي ووظائفها. فلكل صورة مـن صـور الوعـي دور خـاص من النشاط المحدود بالواقع (أي لها موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصـة، ولهـا تبعا لذلك محتواها الخاص ومنهجها الخاص في التفكير وصور التعبير. ومن ثم فإن القول بأن العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة، وأن موضوع الفن هو العالم بأسره قـول خاطـئ. فللفـن موضـوعه الخـاص، وموضـوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديـه مـن ثروة في العلاقات والعواطف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي. فحين يصـور الفـنان مـنظرا طبيعيا مثلا فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه، وأن يعبر عـن حالاته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يثيرها فيه تمثله الجمالي المعين للطبيعة، كما يجب عليه في الوقـت نفسـه أن يـنقل إلـينا عاطفة نستطيع أن ندرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة، عـلى الـرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه المواقف من غموض. ومن ثم فإنه يطبع العواطف المختلفة بطـابع معـين. وإذا لم تحمـل صـورته إلـينا عاطفـة أصـيلة، أي إذا هو أخفق في أن يعبر عن صفة إنسـانية جوهـرية، فـإن صـورته سـتكون فـاقدة للحياة، ولن تقبل منه بوصفها صورة فنية. وهكذا تصبح الأحاسيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن.

وهكـذا تجعـل هـذه الفلسـفات مـن وعـي الإنسان الشرط الأساسي للمعرفة بعامة، وللإدراك الجمـالي بخاصـة، حيث يكتسب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خـارج هـذا الوعي أو بمعزل عنه. وهذا ما تعارضه ـ جذريا ـ النظريات المعاصرة التي يجمعها إطار الفكـر البنـيوي. فعـلى الـرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون ـ على سبيل المثال ـ بين نظريات لـيفي شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة الـتي لا نـزاع علـيها بينهما رفضهما المألوف لفكرة الذات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة، وأعمال سارتر وميرلو بونتي بصفة خاصة. وشتراوس إنما يرفض الفكر الظاهري لموقف هذا الفكر المـتعاطف مـع مـا يسـميه "أوهـام الذاتـية"، ويـرى أن رسـالة الفيلسوف هي "**أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه، وليس في علاقته بالإنسان**"(١٧).

إن فهـم الوجـود في علاقـته بالإنسـان يتضـمن تلقائيا القـول بالقـيمة النفعـية لهذا الوجود. وبالنسـبة إلى الأعمـال الفنـية ربمـا اسـتبعدت القيمة النفعية (الزهرية المزخرفة على منضدة في ركن الحجرة ليست لها قيمة نفعية) ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن، وهي القيمة الجمالية.

وقـد عـالج **موكاروفسـكي** ـ وهو من أقطاب مدرسة براغ ـ مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير.

لقد طرح الفكر النقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطمح العمـل الفـني إلى تحقيقها، أو التي يرغب الناس في أن يجدوها متحققة له. وهي بذلك قيمة قائمة خـارج أي عمـل فـني وسـابقة عليه ولها وجودها المطلق. وهي بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني، بل تظل هدفا تسعى إليه كل الأعمال الفنية. ومعيار هذه القيمة هو ذاتها، لأنها هـي المـثال الذي ينبغي أن يحتذى. وبهذا أضفى الفكر النقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعا

أنطولوجيا يجاوز حدود الزمان والمكان، أي يجاوز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل البيئات الأخرى التي استطاع أن ينتشر فيها، ويجاوز الحقبة الزمانية التي شهدته، وكل الحقب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها.

ولقد كان من الأفكار المهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة المقصد الجمالي، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يبدع عمله الفني يظل مشغولا بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق. وهذا معناه أن مقصده الجمالي يجاوز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه: وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني محققا بصورة نسبة تلك القيمة الجمالية المطلقة، ويصبح من السهل تفسير التغيرات التي تطرأ على حياة هذا العمل.

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملاءمة للمراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكي، حيث يبرز الطموح نحو تحقيق ما له قيمة دائمة تجاوز حدود الزمان والمكان، في حين تقنع المراحل ذات الميل إلى التغيير (كالرومنسية مثلا) بمحدودية ما تدعي لنفسها من قيمة، ومن ثم بنسبية القيمة بصفة عامة.

ولأسباب كثيرة، ليس هنا موضع الإفاضة فيها، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبية القيم؛ ومن ثم القيم الجمالية، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة القيمة الجمالية الكلية قد عفى عليها الزمن. ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فتفرض نفسها مرة أخرى في هذا العصر لدرء الخطر الناجم عن القول بالنسبية، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يطرأ على الفن من تغير يشكل تاريخا متواصل الحلقات، أي بنية تاريخية لها نظامها الخاص. لكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها، يجعل منها قيمة استاتيكية، بل على تصور عياني، يجعل منها قيمة حيوية.

وقد رصد موكاروفسكي ثلاثة معايير لهذه القيمة، هي: المعيار المكاني، والمعيار الزماني، والمعيار البرهاني، ثم قال:

"ربما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضايفة. ولن يصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المثالية للقيمة الجمالية أمرا ممكنا حقا؛ ففي هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة عيانية كليــة في كل مكان وعلى الدوام، وتصبح بنفس القدر برهانا لدى أي فرد"(١٨).

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول، وأن مجالها وموضوعها كليهما في تغير دائم، وأنها بذلك تفتقر إلى الاستقرار، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيرا ما تتباين. ويضرب مثالا على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تنطوي على القدرة على الامتداد في الزمان أو تكون برهانا في ذاتها..

ثم يمضي موكاروفسكي فيشرح هذه المعايير، بادئا بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة. وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا؛ فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طنينا واسعا ثم ما يلبث أن يفقده. ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية ضئيلة أو معدومة، ولكننا نعول عندئذ على عنصر الزمن. "ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكانية والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون، بل على العكس، فإن أحد أعباء هذا العلم لا يقتصر على دراسة الامتداد الآني Synchronic لكل عمل فني مفرد، بل فحص الاتجاه العام لكل حقبة، مع أخذ الانتشار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار. فهناك حقب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن عالمية العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعينها (وعلى سبيل المثال نذكر الأدب الفرنسي في حقبة الصالونات الأدبية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر). وفي حقب أخرى يكفي لنجاح العمل

الفني أن يكون مقبولا لدى مجموعة منتخبة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالمية (مثل طليعيي ما بعد الحرب، حيث كان الفنانون المشاركون في النتاج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفي أزمنة أخرى يصبح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطلبا، من حيث إنه يشير إلى العالمية... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شبيها بها، تتغير خلال التطور العام للفن، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله"[١٩].

أما بالنسبة إلى المعيار الثاني، وهو معيار الزمان، فإن موكاروفسكي يعتقد أن الزمن وحده كفيل بأن يمتحن المغزى الحقيقي للعمل الفني. ثم يقول:

"إننا حين نحكم على العمل الفني لا نقدر النتاج المحسوس نفسه بل (الموضوع الجمالي) الذي يمثل المعادل غير المادي له في ضمائرنا، الذي ينشأ عن تقاطع الدوافع التي يثيرها العمل مع التراث الجمالي الحي الذي هو ملكية جمعية. وهذا الموضوع الجمالي خاضع بطبيعة الحال للتغير، حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه. ويحدث التحول في الموضوع الجمالي عندما يمتد العمل إلى قطاع اجتماعي يختلف عن ذلك الذي نشأ فيه. ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآنية التي تصيب الموضوع الجمالي هي في الغالب فاقدة للمغزى إذا هي قورنت بالتغيرات الاستعراضية Diacronic التي تعرض له مع مضي الزمن. فمع مضي الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان الحسي الموحد عددا من الموضوعات الجمالية التي يختلف الواحد منها جذريا عن الآخر، والتي يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التي تصيب بنية فن بعينه. وعلى هذا فإنه كلما طالت مدة احتفاظ العمل الفني بتأثيره الجمالي ازداد اليقين من أن قدرة القيمة على البقاء على هذا النحو لا تتمثل في موضوع جمالي وقتي، بل في الطريقة التي أبدع بها العمل نفسه في مظهره الحسي"[٢٠].

أما المعيار الثالث لكلية القيمة الجمالية فهو المعيار البرهاني، وهو يعنى عند موكاروفسكي أن الفرد حين يحكم على عمل فني فإنه يصدر عن يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بفرديته، وأنه يمتد في الواقع إلى الأفق العالمي، وأنه يحاول ـ من ثم ـ أن يفرض يقينه هذا على الآخرين بوصفه قضية مسلمة.

وواضح أن موكاروفسكي يلح على تأكيد خضوع هذه المعايير الثلاثة للتغير خلال مراحل التطور المختلفة، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التغير إلى القول بنسبية القيمة الجمالية، في الوقت الذي يرفض فيه كذلك أنطولوجيتها. وهو يحل هذا التعارض الظاهري بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقارنات بين مبدعات الفن البدائي في الأقطار المختلفة ونتاج الفن الشعبي وفن الأطفال من وجوه تماثل. فهو يرى هذه الوجوه من التماثل كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجي عام، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شيء إنساني عام، يستقر في أعماق كل فعل إنساني. ومن ثم يجعل موكاروفسكي الأساس الأنثروبولوجي بديلا من تلك القيمة الأنطولوجية، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجي للإنسان. والفرق الجوهري بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنطولوجية تخلو من كل محتوى عياني، في حين أن الكيان الأنثروبولوجي البديل يتضمن محتوى نوعيا يحدده في وضوح: فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان. وأيضا فإن الكيان الأنثروبولوجي قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالي، المتصلة بجوانب نوعية مختلفة من الهيئة الإنسانية. فهناك إذن توتر نوعي بين الكيان الأنثروبولوجي وبين تحققه الجمالي؛ وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسي للإنسان.

هكذا يتضح لنا أن أي تفكير في الفن ينبع من إيديولوجية بعينها، تأخذ الإنسان دائما في الاعتبار، لا الإنسان المطلق بل الإنسان الاجتماعي، بوصفه فاعلا، سواء أكان منتجا أو مستقبلا ـ هذا التفكير لا يمكن أن يلغي فكرة القيمة، بل ـ على العكس ـ لا يجد مناصا من أن

يسلم بها ويبحث عنها ويخضعها للحكم والتقدير. ومن ثم تبدو المفارقة - بل المغالطة إن شئنا - فيما قد يخامر بعض البنيويين من أن البنيوية ليست مجرد منهج في التفكير بل إيديولوجية. ذلك أن استبعاد الذات الفاعلة، أي الذات الإنسانية، يُسقط الإنسان من المنظور. ولا إيديولوجية بغير الإنسان.

وحين نذكر البنيوية فإنما نقف عند هذا المنهج الذي استفاض وبسط جناحيه خلال العقدين الماضيين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية ومجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب. ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية. وقد كتب يو. م. لوتمان مقالا بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" (١٩٦٧)، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محددا بنموذجه السيبرنطيقي، كما هو الحال عند إيفانوف، ولا هو يتخذ من الوصف الكمي غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك في كتاباته)، بقدر ما كان مفهوما بنيويا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحديده من خلال العلاقات المتعارضة[٢١].

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب. وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المعرفي للإنسان، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية في العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوانب من المنظومة الفلسفية التي تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة. وعلى ذلك فعلم الأدب هو ذلك العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاليته. وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوي على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة في أجناسه وأشكاله المختلفة، وذلك عن طريق التحليل والوصف، وصولا من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدبا، أي إلى ما يسمى بأدبية الأدب.

ويسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته، ولا علاقة له حتى بمبدعه؛ لأن المبدع حين يفرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين في علاقته به، في حين يتحرك العمل نفسه حركته الخاصة بمعزل عنه. وأيضا فإن العمل ذاته، بوصفه كيانا مستقلا، لا يقبل أي شرح يفرض عليه من خارجه؛ لأنه مكتف بذاته، ثم هو لا يخضع - آخر الأمر - للقسمة التقليدية التي تقسمه إلى شكل ومحتوى.

وهكذا استبعدت البنيوية الإنسان نفسه من مجال البحث؛ إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والموقف في الاعتبار مادام الإنسان (الفاعل) ونتاجه الحضاري (المفعول) والإطار الحضاري الذي يحيط به (الموقف) لا تخضع للنموذج التحليلي نفسه. فالإنسان يعد بمثابة الآلة التي تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها (كاللغة والأسطورة والديانة والفن.. إلخ) من خلاله. وترتيبا على هذا فإنه يختفي بوصفه كائنا حسيا يتجه إليه البحث، لكي يصبح تجريدا مثاليا. وعلى حين تحاول الوجودية والظواهرية - علي سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصي بين المحلل والمحلل، فإن البنيوي، بوصفه مراقبا منعزلا، ومجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية، لا يأخذ الإنسان أو موقفه في الحسبان، بل ما ينتج عن نشاطه العقلي. ويمكننا أن ندرك الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود في "علاقته بنفس الإنسان"، في حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود "في علاقته بنفسه"[٢٢] وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هي التي يلتقي عندها البنيويان الكبيران: ليفي شتراوس ولاكان، على ما بينهما بعد ذلك من وجوه الخلاف. وبهذه الطريقة تخلصت البنيوية - على نحو ما هو الشأن في العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القيمة، وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية، مكتفية بمنهجها التحليلي الوصفي.

وأما فيما يتعلق بالتصورات التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبي ومحتواه (ولنتذكر هنا أن التفكير الإيديولوجي نفسه يفرق بينهما حين يلقى بالثقل على نوعية المحتوى الجمالي للعمل الفني) فمن الواضح أن البنيوية تحاول - مشتركة في هذا مع مدرسة الجشتلط النفسية، وكردّ فعل للنزعة الإمبيريقية التجزيئية - "التحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل في الاعتبار، ولا تخلو من الشبه بنظريات القرن العشرين في مجال العلوم الطبيعية. فكما انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك فيما يتصل بالخاصية المادية للذرة، تثبت الدراسة البنيوية أن المحتوى هو في حقيقته شكل، وأن تحليل هذا الشكل المستخفي عن العين يتطلب قالبا يكشف للملاحظ ما لا ينال عن طريق الحس المباشر" (٢٣)

وإذا كان العمل الأدبي في أبسط مظاهره يمثل نشاطا لغويا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أي عقبه أمام التحليل البنيوي للعمل الأدبي بوصفه كيانا موضوعيا منعزلا عن صاحبه؛ فالبنيويون - فما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير، وأن الإنسان حتى حين يظن أنه يفكر فإنه في الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها. وهذا ما يرفضه نقاد البنيوية؛ "**فالتفكير ليس عبدا للغة، على عكس ما يعلنه أولئك البنيويون بطريقة تقريرية، من أن اللغة "تتحدث نفسها، من خلال الإنسان**" (٢٤) ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البنيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك، مادامت هي التي تشكل جسم العمل الأدبي. وهي بهذا الوضع تصبح ملائمة كل الملاءمة لمنهج التحليل الموضوعي.

ولا شك في أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع، يصل في كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد؛ فهناك أيضا أسلوب التفسير، على نحو ما أشار إليه **فوكو Foucault** في كتابه "الكلمات والأشياء Les Mots et les Choses". "ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنهما يتعارضان تعارضا أساسيا. فإذا كان التفسير يملأ ذلك الحيز الناشئ عن اندغام الذات (في الشيء) فإن التحليل يجعل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التي تكيف عملية استظهار أي نمط من أنماط الخطاب. وفي مجال الأدب على وجه أخص، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بيّنه بارت بطريقة رائعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة. ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذي حدده لها ليفي شتراوس، أي بوصفها نمطا من الخطاب استبعدت منه ذات القاص"(٢٥)

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعني تحليلهما بمعزل عن أي مؤلف؛ لأن أحدا لا يدعي أن الأسطورة من تأليفه، وهي في الوقت نفسه بناء لغوى. إنها نموذج باهر للبناء اللغوي الذي يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته.

ومن جهة أخرى يرى **جيرار جينيت G.Gennette** "أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تنحو إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنعه التحليل النفسي أو الشروح الماركسية. ومع ذلك فإن علم الأدب البنائي يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلي، بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمي. وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة، بل هي تمثل - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أعماق الشيء إذا هي سلطت عليه من الخارج"(٢٦).

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمي للعمل الأدبي، أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الغائر لبنية العمل الأدبي، لا يمكن أن يكون غاية في ذاته؛ لأنه من الطبيعي أن ينطوي العمل الأدبي على نظام داخلي. وحين يصبح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهميته في ذاته يكون المنهج البنيوي مبررا؛ إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المنهج.

علـى أن نقـاد البنـيوية لا يـأخذون علـيها مـا تنحو إليه من اختزال العمل الأدبي نفسه إلى نظـام فحسـب، بـل يـرون أنهـا تقوم أساسـ على تجريد العمل الأدبي من جهتين أخريين: **"فهي تجـرد حـين تفصـل المـادة المرصـودة عـن سياقهـ التاريخي (ومن ثم ينشأ خطر الوقوع في "الوهم الشـكلي")، وهـي تجـرد بقـدر مـا تفصل الإنسان عن نتاجه الحضاري (ومن ثم يهدد "اختفاء" الإنسان لدى البنيويين بأن يصبح حقيقة"**(٢٧).

ولـيس مـن هـدف هـذا المقال تقديم عرض للبنيوية فضلا عن نقدها، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكي ندرك إلى أي مدى تبذل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم لـلأدب، يجـاوز كـثيرا كـل الطمـوح العـلمي الـذي شـغل مدرسة النقد الجديد منذ عشرينيات هذا القـرن، حيـث يستقر العمل الأدبي في منظوره كيانا موضوعيا مستقلا، قابلا للتحليل والوصف، مع إسـقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفي مقدمتها الناقد نفسه في صورته التقليدية. إننا لا نجـد مكانـا لهـذا الـناقد في كـتابات البنـيويين ـ إن وجدنـاه ـ إلا في الهـامش أو في الظل؛ فهو في مـنظورهم مـن البقايا المتخلفة من الأزمنة القديمة. واتجاه العناية المتزايد إلى القارئ بدلا من الناقد ـ عـلى طرافـتها ـ تشـير في وضوح إلى محاولة تجنب الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية.

ومـع ذلك لابد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة، وهي أن كل الدراسات التطبيقية التي قام بهـا البنـيويون لأعمـال شـعرية أو روائية قد اختارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق. وهذا الاختيار نفسه يتضمن التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية.

وفي الحـق إن محاولـة إخضـاع الظاهـرة الأدبـية، ومـن ثـم الحـدث الأدبـي، لمـناهج العلوم الطبيعية، إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنسانيين لتخلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامة إذا هي قيسـت بمـناهج العلـوم الطبيعـية وما أحرزته من تقدم في العصر الحديث، وعن رغبة أصحاب هذه المـناهج الإنسـانية في مجـاوزة هـذا الـتخلف باصـطناع المـناهج نفسـها الـتي اسـتخدمت في مجـال الطبيعيات. وهذه النقلة الكبيرة لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدي الصرف، حيـث يعـزل الحـدث الأدبـي أو الظاهـرة الأدبية عن سياقهما الخاص، ويدفع بهما ـ كأي حدث طبـيعي أو ظاهـرة طبيعـية ـ إلى معـامل التحلـيل، للكشـف عـن الـنظام أو الـنظم الـتي تحكمهـا، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم.

وعـلى هـذا المسـتوى التجريدي الصرف قد تتشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الإنسانية بقدر يسـمح لقـيام عـلم كامل (هو ما يعرف بالسيبرنطيقا) يحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهـر وتلـك من أجل توظيفها مرة أخرى في إنتاج أشكال جديدة، مدخرا بذلك الجهد الإنساني الضـخم المطلـوب لإنتاجها. وهذه المحاولة تنطوي في كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بقدر ما تعمـد إلى تلخيصه في مجموعة من القوانين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب؛ فدراسة الأدب بمناهج العلـوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية. ولا بأس ـ في مسـتوى بعيـنه ـ مـن هـذا التوحـيد، إذا كـان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التي تحكم الظاهرة. ولكن الظاهرة الأدبية ما تلبث أن تفلت من هذا الحصار، وتعلن تمردها.

ولقد أصبح من الدارج الآن في مجال العلوم الطبيعية–كما يقول **فلويد مريل F.Merrell** (٢٨) ـ أن مسـألة المراقـب المـنعزل تـنطوي على الوهم؛ إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقـل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم. وأيضا فإن العمليات العقلية، الشعورية منها واللاشعورية على السـواء، يجـب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة؛ فليس في وسع العالِم أن يعرف شيئا عن أي شـيء دون أن ينهمك ـ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ـ في الشيء الذي يراقبه. ومن ثم يستحيل أن تحصـل معـرفة مـا بـأي خاصـية فيزيائية أو بأي كائن دون تفاعل. وفي هذا السياق تصبح النظرية

العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة. ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغي أن تخضع للتغيير. وإذن فعبارة "المعرفة القبلية" a priori knowledge التي أطلقها إدنجتون على النظرية العلمية المعاصرة لها مغزاها؛ فهو يصدر عن موقف إبستمولوجي يقيمه على أساس أن الكون الذي يصفه العالم ليس كونا موضوعيا بصورة كلية، بل هو - في جانب منه - كون ذاتي... وإنه لمن سخرية الأحداث أنه في الوقت الذي راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكي تحرر نفسها من "أسطورة" الموضوعية، والقدرة على التنبؤ، وطغيان المنهج بصفة عامة، اتجهت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المنهجية المحددة تحديدا صارما.

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا؛ لأنها جُمَّاع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد، تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي، وكلها عناصر مرنة، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى. ومن ثم لن يجد علماء الإنسانيات مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الإنسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم.

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه المغلق المحدود، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البنيوية وفلسفة الجمال الماركسية، تقرب بينهما في إنتاج فكر بنيوي ماركسي في آن واحد. ومن ثم يذهب يورى لوتمان[٢٩] إلى أنه ينبغي من الناحية المنهجية استخدام مصطلح البنيوية بكل حذر؛ لأن الدراسة الأدبية البنيوية - في رأيه - لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين. وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بجذور البنيوية إلى المدرسة الشكلية الروسية. وهي محاولة قصد بها تقديم منهج علمي خاص لمصطلح "التحليل البنيوي" المراوغ، الذي عملت على تعميته نظريات البنيويين الفرنسيين المختلفة.

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب في كتاباته الأخيرة بوصفه مظهرا أو شفرة في شبكة العلاقات الماثلة في حقبة بعينها، حيث فحص "التيمة" الأدبية أو الخاصة الأدبية في علاقتهما بشاهد السياق التاريخي، بوصفهما مثلين لأنماط السلوك النموذجية الماثلة في حقبة زمنية بعينها[٣٠].

ويرى لوسيان جولدمان أن هناك تجاوبا بين رؤية الأديب أو فلسفته في الحياة Weltanschauung التي عبر عنها في بناء خيالي له خصوصيته، وفلسفة الحياة التي تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض في وعي الجماعة. وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفا لذلك الغموض، ممثلا لبنية ذلك الوعي فيما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه. ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتآلف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية، مكونة معها بنية موحدة.

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الجمالية بوصفها الخاصية المميزة للعمل الأدبي من حيث هو بنية خيالية، ومن حيث هو تجسيم في الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأديب الفرد والجماعة التي يتجه إليها.

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما "الفهم" و"الشرح". يقول:

"إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للحقائق الإنسانية هما الفهم والشرح، وكلاهما يمثل إجراء تصوريا صرفا، على الرغم من أننا نرى في الفهم عملية اتحاد بالشيء أو تغلغل بالشعور إليه أو التعاطف معه... إلخ. إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى في علاقتها بوظيفة ما. أما الشرح فهو الوصف المستقصي لبنية أكبر، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة. وعلى سبيل المثال أقول: إذا وصفت عقلية الجنسيني Jansenist وفكره وعقيدته الدينية، فإنني عندئذ أفهم المذهب الجنسيني. إنني عندئذ أبذل جهدا من أجل

الفهم، ولست بذلك أشرح شيئا. ولكني بفهمي للمذهب الجنسيني أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وبسكال ترجع إلى أصول جنسينية، وأيضا فإنني أصف العلاقات التي كانت قائمة بين الطبقات في القرن السابع عشر في فرنسا. وفي هذه الحالة فإنني مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومة، ولكنني في الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسيني. فالشرح هو إدراج للبنية التي وصفناها وفهمناها في إطار بنية أكبر تؤدي فيه وظيفتها، ويمكنني فيه فهم وحدتها" (٣١).

ومن الواضح أن بين جولدمان ولوتمان وجه التقاء جوهري، يتمثل في أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفني في ذاته، أي بوصفه موضوعا مستقلا، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه في إطار ما سماه لوتمان بشاهد السياق التاريخي، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر.

ثم يعود جولدمان فينفي أن يكون العمل الفني تعبيرا عن ذات المبدع الفردية، متفقا في هذا مع سائر البنيويين، ولكنه في الوقت نفسه يستبدل بهذا الفرد الوعي الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر. وهو عندئذ لا يجد حرجا من الحديث عن القيمة الجمالية للعمل الفني، حيث تسعفه عند ذلك النظرية الجمالية الماركسية فيقول:

"أعتقد أن أي دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين على أقل تقدير، فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التي عبر فيها الكاتب - ربما في شكل رمزي - عن مشكلاته الفردية. ولكن التشكيل البنيوي لعالم العمل الأدبي يجاوز ما هو فردي؛ وهذه هي الوحدة التي ستسقط في الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح في حالة استثنائية، فإنه لن يكون قادرا على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد المختلين عقليا، له وظيفة فردية مشابهة. إن القيمة الجمالية ترجع إلى النظام الاجتماعي؛ فهي ترتبط بمنطق يجاوز ما هو فردي... والأعمال الأدبية العظيمة، كأعمال راسين، إنما تنشأ أصلا من موقف اجتماعي معين، ولكنها - بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعي جمعي - تعد تعبيرا متماسكا وموحدا على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامحها. إنها تعبير عما شعر به أعضاء الجماعة المنفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعي بذلك، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتماسكة" (٣٢)

وهكذا يرتد جولدمان بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا - وليس انعكاسا - عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها. وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التي تجمع أعمال راسين في علاقتها براسين فإنه يخفق في إدراك هذه الوحدة. ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم ينكرها راسين قط. ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الجمالية لأن يبني عالما مترابطا، دون أن يعرف لهذه الحاجة سببا. ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة. لذلك فإنني أقول: إن معارفنا جميعا تتطلب قطبا ذاتيا وقطبا موضوعيا.

وعلى هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد لوتمان وجولدمان وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعلمية المنهج، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية. وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع ماتزال تشغل حيزا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية، فلا نهاية للبحث، ولا نهاية للكشف؛ وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لها أهميتها. وإذا كان أناتول فرانس قد تشكك في القرن الماضي في إمكان قيام علم للأدب فإن الجهود التي بذلت وما تزال تبذل في هذا القرن في دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر؛ فليست المشكلة الجوهرية

الآن تتعلق بمدى إمكان قيام هذا العلم، ولكنها - في المحل الأول - تتعلق بالمنهج الملائم له. وربما كان الجمع بين الوصفية والمعيارية في منهج مترابط يطرح على الفكر النقدي حلا من الحلول الممكنة.

هوامش البحث:

١- انظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم - دار الثقافة، بيروت ١٩٨٥، حـ١ ص ١١١.

٢ - مارك شورر وزميلاه.: النقد، أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم، دمشق ١٩٦٧، ص ٦٥.

٣ - نفسه، ص ٦٧.

٤ - نفسه، ص ٦٣.

٥ - انظر هايمن، حـ ١ ص ١٠٠- ١١٩.

٦ - انظر وليم فان أوكونور: النقد الأدبي - ترجمة صلاح أحمد إبراهيم - دار صادر، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٤٤ - ١٤٥.

٧- نفسه، ص ١٥٤.

٨- هايمن ١/٣١.

٩- نفسه ٢/١٦٧- ٨.

١٠- نفسه ٢/١٢٥.

١١ - **I.A. Richards Practical Criticism, R.A.& K.P., London, 8th imor. 19530 p.11.**

١٢- أوكونور: نفسه، ص ٢٣٨.

١٣- نفسه ص ١٥٤.

١٤- هايمن ٢/١١٣.

١٥- كان فرويد هو أول من قرر أن التفسير ليس معياريا، انظر:

Eugenio Donate: The Two Languages of Criticism ef. The Structuralist Controversy· ed. R. Macksey & E. Donato; Johns Hopkins Paperbacks edition, 1972, p. 96.

١٦ - Ibid., p. 91.

١٧ - Ibid., p. 90.

١٨ - Mukarovsky: Structure, Sign, and Function trans. and ed. by J. Burbunk & P. Sleincr: Yale Univ. Press p. 61.

١٩ - Loc. cit.

٢٠ - Ibid., p. 62.

٢١ - Ann Shukman: Soviet Semiotics and Literary Criticism· Now lit. Hist., vol. IX·2,1978, p. 193.

٢٢ - Floyd Merrell: Structuralism and Beyond: A Critique of · TX Presuppositions· Diogenes 92.

٢٣ - Ibid., p. 71.

٢٤ - Ibid., p.101.

٢٥ - Donato: op. cit., p. 97.

٢٦ - Gerard Genetle: Structuralismus und Literatur· Wissenschafl· cf. · Xt Structuralismus in der litealur· koln, 1972, p. 79.

٢٧ - Merrell: op. cit., p. 73.

٢٨ - Ibid., p.93.

٢٩ - Ronald A. Champagne: A Grammar of the Languages of Culture: Literary Theory and Yury M. Lotman's Semantics New Lit. Hist.. vol. IX-2 1978, p. 206.

٣٠ - Shukman: op. cit., pp. 193-4.

٣١ - Lucicn Goldmann: Structure, Human Reality, and Methodological Concept- ed. in The Structuralist Controversy, p. 103

٣٢ - Ibid., p.109.

عن البنيوية التوليدية
قراءة في
لوسيان جولدمان

جابر عصفور (*)

لوسيان جولدمان (١٩١٣- ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فما يطلق عليه اسم المدرسة الهيجلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل في التحليل البنيوى لمنجزات الخلق الثقافى، من زاوية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطويرا جدليا لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التى استغلها لوكاش فى أعماله المبكرة، وبخاصة فى كتابيه عن "نظرية الرواية" (١٩١٦) و"التاريخ والوعى الطبقى" (١٩٢٣).

ويهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، ينتمى إليها مبدع العمل. وتحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل فى "رؤية للعالم"، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى، الذى تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة – رؤية العالم – باعتبارها "كلية متجانسة" تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه، مثلما تتجلى فيه وتتكتشف بواسطته؛ فهى – من هذه الناحية – أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها، والتى ترتد – فى النهاية – إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هى "رؤية العالم" هذه ؟ وعلى أى نحو تتجلى فى الأعمال الأدبية، أو تصوغها الأعمال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال فى عزلة عنها؟ تلك هى الأسئلة التى يسعى هذا المقال إلى الاجابة عنها.

-١-

لكى نوضح مفهوم "رؤية العالم" باعتباره مفهوما جذريا فى منهج جولدمان، علينا أن نفكر فى "رؤية العالم"، عنده، باعتبارها كيانا أنطولوجيا قارًّا داخل العمل الأدبى وخارجه فى آن؛

(*) المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.

وباعتبارها أساسا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي– ومنها الأدب – من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، من ناحية ثالثة.

وعند هذا المستوى، يجب أن نضع في تقديرنا أن لوسيان جولدمان ينطلق من "المادية التاريخية" ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادى أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذى يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها بالبعض الآخر، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه "الواقع الإجتماعى". وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذى تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التى تربطها بغيرها من الطبقات، فإن هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا "الوعى الجماعى" للطبقة. أما هذا "الوعى الجماعى" فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو – كبنية – وعى متحرك لا يتصف بالجمود شأنه – فى ذلك – شأن الطبقة التى تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعى أنه موجود في الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كيانا أنطولوجيا منعزلاً، بل يمثل كيانا قارًّا فى "الوعى الفردى" لكل أفراد الطبقة.

لكن هذا الوعى يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما أولهما فهو ما يسميه جولدمان "الوعى الفعلى" conscience relle أو الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب، وينحصر فى مجرد وعى بالحاضر، وأما ثانيهما فهو "الوعى الممكن" conscience possible وينشأ عن "الوعى الفعلى"، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل. وذلك طبيعى لأن الوعى بالحاضر لابد أن يولد وعيا بإمكانية تغييره وتطويره. وإذا كان "الوعى الفعلى" يرتبط بالمشكلات التى تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات، أو المجموعات، فإن هذا الوعى الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التى تطرحها الطبقة لتنفى مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن فى العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات.

وعندما يصل "الوعى الممكن" إلى درجة من التلاحم الداخلى، تصنع كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التى تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية فى آن – عندما يحدث ذلك يصبح الوعى الممكن "رؤية للعالم". وإذن، فأهم شرط من شروط هذه "الرؤية" أنها "رؤية جماعية" بالضرورة، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية.

وليس من الضرورى أن تحدث هذه "الرؤية للعالم"، عند أفراد المجموعة الاجتماعية، على مستوى "الوعى" بالمعنى الفرويدى للكلمة. كما أنها لا تحدث على مستوى "اللاوعى"، بالمعنى الفرويدى للكلمة أيضا؛ ذلك لأن مفهوم "اللاوعى"، عند فرويد، ينطوى على عمليات كبت لايسمح بها الوعى الفردى، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعى المشكلة لرؤية العالم، عند أفراد الطبقة. إن هذه البنية تحدث، أو توجد، على مستوى ثالث، يمكن أن نسميه – مع جولدمان – مستوى "الوعى الضمنى" أو "غير الوعى"[1] Non-conscious .

وإذا كان "الوعى الضمنى"، على هذا النحو، وعيا يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجى الفرويدى، فإنه وعى يتمثل فى بنية فكرية وشعورية وسلوكية، تعمل فى أفراد الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، عملا أشبه بعمل الأنسقة – أو الأنظمة – البيولوجية التى تحكم سلوكنا. ومن المؤكد أنه وعى يتجاوز مفهوم "اللاوعى الجمعى" بمعناه المستخدم عند يونج، ذلك لأنه "وعى ضمنى جماعى"، له وجود محدد، يتمثل فى نسق من التصورات المتلاحمة، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجعلهم يشعرون ويفكرون ويسلكون بطريقة معينة؛ فى لحظة تاريخية

محـددة، ولـيس فـي مطلق الزمان، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة، وليس تبعا لنماذج عليا ذات طبيعة مطلقة.

ويعـني ذلـك أن "رؤيـة العـالم" تتمـيز – فضـلا عمـا سـبق – بأنهـا مفهوم تاريخى، يصف الاتجـاه الـذى تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، فى فهم واقعها الاجتماعى ككل، بحيث يصـل هـذا المفهـوم مـا بـين قـيم هـذه الطـبقة – أو المجموعـة الاجتماعـية – وأفعالها، فى وحدة تصـورية مـن ناحـية، ويمـيز مـا بيـنها وبـين غيرهـا مـن ناحـية أخرى. ولذلك يستخدم جولدمان المصـطلح – رؤيـة العـالم – باعتـباره مصطلحا "يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر، تصـل مـا بـين جمموعـة اجتماعـية (تـأخذ شـكل طـبقة فى أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى."[٢]

قـد تـرجع بـنا "رؤية العالم"، على هذا النحو، إلى مفهوم لوكاش عن "الكلية الاجتماعية"، ولكـن جولدمـان يطـور هـذا المفهـوم، عـندما يـتعامل مع "الرؤية" باعتبارها "بنية" لا تفهم إلا فى تحقـيقها لوظـيفة، وعـندما يفهـم هذه البنية فى ضوء السيكولوجية المتطورة التى ثقفها عن أستاذه جان بياجيه؛ فينظر إلى "رؤية العالم" باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلا، وباعتبارها نسقا مـتلاحما يضـع المشكلات فى مقابل حلولها؛ فتصبح "رؤية العالم" – والأمر كذلك – "بنية شاملة" تهـدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذى تعانيه الطبقة أو المجموعة، تماما كما ينبع نسقها المـتلاحم من الرغبة فى تطويع الموقف. وهكذا يعرفها جولدمان – مرة أخرى– بأنها "خط متلاحم من المشاكل والإجابات".[٣]

ولكـن إذا كانـت "رؤية العالم" لا توجد خارج الأفراد، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد. إنهـا مـن صـنع المجموعـة، ذلـك لأن الفـرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره. وإذا كان الخطـأ الأساسـى لـبعض الـنظريات السيكولوجية، فيما يرى جولدمان، يرجع إلى تركيزها المستمر عـلى الفـرد، باعتـباره حقـيقة مطلقـة مـتوحدة، فـإن التركيز، عند جولدمان، يتركز حول "الذات الجماعـية"، الـتى تـتحقق بيـنها وبـين موضـوعها وحـدة جدلـية من ناحية، وتنطوى على علاقة بـذوات مماثلـة مـن ناحية أخرى، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد. وهذا كلـه طبيعى لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنسانى يتم بواسطة الـ"نحن" وليس "الأنا". صحيح أن بنـية المجـتمع المعاصـر تمـيل إلى إخفاء الـ"نحن" وتحويلها إلى مجموعة من الذوات المنعزلة، لكن تظـل العلاقـة الجماعـية قائمـة بـين الـذوات، فتصـنع علاقـة الـ"نحن"، التى تتجلى فى ممارسة الجماعـة لفعـل مـن الأفعـال على مستوى الموضوع. وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفـردية لـيؤكد مفهـوم الذات المجاوزة للفرد Transindividual Subject وما يعنيه جولدمان – بهـذا المصطلح – هو أن الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، هى حاملة "الرؤية للعالم" وخالقتها فى آن، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع فرد، وإن كانت متضمنة فى وعيه بالضرورة.

وإذا كان مفهوم "رؤية العالم"، على هذا النحو، يرتبط بمفهوم "الذات المجاوزة للفرد". فإنه يؤكد عدة أمور هامة. منها أن هذه الرؤية تتجلى فى الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة. ولعل لفظة "تتجلى"، فى هذا السياق لفظة مراوغة، تعكر على ما يقصده جولدمان. ومن الأدق أن نقول إن "رؤية العالم" تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة، وتولد مجموعة من الأعمال، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها.

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار، بل قيمة كبار القادة السياسيين، فى جانب منها، على أساس أنهم المعبرون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التى ينتمون إليها. وتتمثل ميزتهم على غيرهم فى أنهم يصوغون هذه

الرؤية فى أقصى درجات تلاحمها البنيوى، بل إن هذه الصياغة هى التى تميز واحدا منهم عن غيره.

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية – شأنها فى ذلك شأن الإبداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية – أعمال فردية وجماعية فى آن. وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات "رؤية العالم". وهى فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة، فيحقق لرؤية العالم نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة. وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين – من هذه الزاوية – هم الذين يرفعون "رؤية العالم" من مستوى "الوعى الضمنى" إلى مستوى الوعى الكامل عند الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التى ينتمون إليها. إن أعمالهم، على هذا النحو، تنطوى على تلاحم داخلى ينبع من التلاحم الخارجى فى "رؤية العالم" ويقوى منه. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التولدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التى تولدت منها.

- ٢ -

ولهذا كله يطلق جولدمان على مهجه النقدى مصطلح "البنيوية التوليدية" وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين – غير منفصلين – فى المنهج. أما البعد الأول فيتمثل فى "بنيوية" المنهج؛ على مستوى النموذج التصورى الذى يحكم إجراءات المنهج وممارساته أو تطبيقاته؛ وعلى مستوى الواقع التجريبى للمادة، من حيث النظر إليها فى علاقاتها التى تحكم شتاتها الظاهر، وتحول هذا الشتات إلى كلية، أو بنية من المقولات المتلاحمة. إن الواقع التجريبى، من هذا المنظور، ليس مجرد ركام من الظواهر أو الأحداث، وإنما هو مجموعة من الأبنية. ولا سبيل إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطقه البنيوى.

وإذا نظرنا إلى الأدب، من هذه الزاوية، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب، بل هو مجموعة من الأبنية، تنظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة، وتنظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولا، وكأن "بنيوية" المنهج، على هذا النحو، نسق تصورى يحكم العملية التى يقترب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك، وهو العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية؛ كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التي يتكون بها الموضوع المدرك ذاته، أو الأعمال الأدبية فى نفسها.

ولكن هذا النسق التصورى ليس نموذجا مجردا يفرضه الدارس على المادة، كما أنه ليس نموذجا حسيا، متمثلا فى المادة، مستقلا تماما عن الدارس المدرك له، وإنما هو نسق تصورى ينطوى على تجريد وحسية فى آن، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس فى نفس الوقت؛ فيمثل – من هذه الزاوية – تطويرا لصيغة هيجل عن "وحدة الذات والموضوع فى الفكر"؛ ويؤكد أن أى محاولة لإلغاء الذات تنتهى إلى "إمبريقية" زائفة، كما أن أى محاولة لإلغاء الموضوع تنتهى إلى ذاتية ضارة. وإذا سيطر القطب الأول، من هذين القطبين، سادت الشكلية، وإذا سيطر القطب الثانى ساد الإسقاط؛ فينمحى المعنى فى الحالين، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مسقطة من الدارس على الموضوع المدروس.

وعندما يصل المنهج ما بين الذات والموضرع وصلا جدليا، فإنه يؤكد كلية العملية الإدراكية فى دراسة البنية، مثلما يؤكد الطبيعة الأنطولوجية لبنية العمل الأدبى ذاته (أو أبنية الأعمال الأدبية) باعتبارها نسقا موجودا خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثرا بها فى نفس الوقت؛ ذلك

لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر- عن "رؤية للعالم" قد توافق أو تخالف (بدرجات متفاوتة متباينة) رؤى العالم المتمثلة فى الأعمال الأدبية. والموضوعية - فى هذه الحالة - هى عدم التضحية بموقف الباحث، وعدم التضحية - فى نفس الوقت - بالكيان الأنطولوجى المستقل لبنية الأعمال الأدبية. وبهذه المعادلة الصعبة - لا شك - يتم الكشف عن التلاحم الداخلى للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، يدمر الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث فى التقاط الدلالة، واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومهما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحديث عن "البنيوية" باعتبارها منهجا، و"البنية" باعتبارها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن "بنيوية" المنهج و "بنية" الظاهرة الأدبية التى يعالجها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط "كليات" الظاهرة الأدبية و "أنساقها" و"نظمها"، وتحليلها تحليلا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوى على خاصية لا يمكن اختزالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد المبهج أى محاولة "ذرية" أو "تجزيئية" للاقتراب من الظاهرة، كما يستبعد أى محاولة سوسيولوجية تنحو منحى إمبريقيا خشنا، يتوقف عند مشابهات مضمونية، أو شكلية، منعزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوى معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التى تصل ما بين هذه الأجزاء، لتمنحها دورا داخل البنية. ومن هنا تصبح الحركة التحتية الكامنة وراء إجراءات المنهج هى البحث عن "النظام" أو "النسق" القار فى الظاهرة، والذى يكمن وراء شتاتها. إن اكتشاف هذا "النظام"، أو "النسق"، يعنى اكتشاف البنية، وبالتالى اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء فى نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى إدراك الأجزاء في ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن إدراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أى من حيث دورها التكوينى فى "نظام" أو "نسق"، أو "كلية" من العلاقات المتلاحمة، أى فى "بنية". ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر فى ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة اظاهرة الأدبية، بل تدمير لطبيعة أى مدرك يصلح أن يكون موضوعا للبحث.

ولكن كيف توجد "البنية" نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزلها عن ذات فاعلة تصنعها كموضوع؟ وهل يمكن تصور "البنية" باعتبارها نسقا مجردا بعيدا عن "وظيفة". وبالتالى بعيدا عن "معنى"، له دلالته التاريخية وشرطه الاجتماعى؟ إن هذه الأسئلة - على مستوى الأدب - تعنى ربط الأعمال بكتابها، كما تعنى ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤديا لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

وعند هذه النقطة تدخل "رؤية العالم" فى صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثانى للمنهج، أعنى ذلك البعد الذى ينظر إلى البنية من حيث "تولدها"، باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها، ومحققة لوظيفة أساسية تتصل بالمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التى أنتجتها. إن البنية - من هذا المنظور- لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنعزل عن السلوك الوظيفى لإنسان تاريخى. ولذلك لا يمكن فهمها منفصلة عن "البراكسيس praxis" التاريخى - إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جولدمان - كما لا يمكن عزلها عن السلوك. وإذن، فلا وجود لبنية دون وظيفة، ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذى يحدد البنية، ولا وجود للاثنين معا دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلا تاريخيا محددا.

يقول جولدمان: "إن البنيوية التوليدية مفهوم علمى وإيجابى عن الحياة الإنسانية، وهو مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد عل أساس سيكولوجى، ويتصلون بهيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفى، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامشى ولوكاش على أساس تاريخى اجتماعى [4] ". إن هذا الاتصال الذى يتحدث عنه جولدمان بين البنيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعنى التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، فى كل عمل أدبى، أى محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنعزل، من حيث هى نتاج لذات، فى مستوى فردى يتقوقع فى "الليبيدو" [5] عند فرويد؛ به تتكشف دلاتها – فى جانب منها – على مستوى السلوك، حيث تصبح حلا لمشكل أو إعادة لتوازن معرفى، فى ضوء سيكولوجية جان بياجيه، كما تتكشف دلالتها – فى جانبها الآخر – على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح "البنية" وظيفة تؤدى، لتحقق توازنا مفتقدا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخى محدد تواجهه. وبقدر ما تحل هذه الأبنية الجديدة مشكلا فإنها تولد أبنية متمايزة تمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية. وبقدر ما تتمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية فإنها تتجاوب بنيويا من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التى تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبى – من هذه الزاوية – نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالما اجتماعيا مبنيا، وعلى نحو يحدث تعارضا بين طموحاتها وعلاقاته. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعى، المستقلة والموجودة سلفا، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض؛ لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازنا جديدا يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هى "وعى ممكن" يصنع بتلاحمه ووحدته "رؤية للعالم". وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحمة، فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وبناء لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفتقد، وتمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

ومادام العمل الأدبى "بنية متولدة" عن هذه البنية الأشمل، فإنه لابد أن يؤدى وظيفة مرتبطة بالاتجاه الذى تتوجه إليه البنية الأشمل. إن وظيفيته – على هذا النحو – هى التى تصنع بنيته. كما أن هذا الوظيفية هى التى تكسب العمل الأدبى دلالته؛ بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل.

ومعنى هذا كله أن "البنيوية التوليدية" منهج يتحرك فى بعدين من حيث الظاهر. ولكنهما بعد واحد معقد فى حقيقة الأمر. أعنى أنه منهج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبى، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه. إنه منهج لا يفهم العمل الأدبى إلا باعتباره نسقا من العلاقات المتلاحمة داخليا. ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق، أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلى نفسه. ولكن المنهج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلى يضطر للعودة إلى الخارج، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج، فلا يتوقف عندها إلا لكى يفهم رؤيتها، باعتبارها بنية أشمل ولدت بنية العمل الأدبى، ثم يعود المنهج إلى العمل الأدبى مرة أخرى، وهكذا دواليك، حتى يتعمق المنهج فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات.

وإذا أردنا أن نقترب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبى، على هذا النحو، قلنا إن العمل الأدبى بنية مادام ينطوى على نسق متلاحم لموقف تاريخى. ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالبنية ذات طابع وظيفى من حيث أنها تجاوز "نوعى" لمشكل قار فى أعماق هذا الموقف. وهى بنية "دالة" من حيث أنها تنطوى على معنى موضوعى لهذا المشكل. وهى بنية "جمالية"،

لأنهـا تجـاوز نوعى، أى لأنها صياغة "خيالية" وليست "تصورية" للمشكل. وهى بنية "موازية" أو "متجاوبة" مع أبنية أخرى، تصوغ المشكل صياغة نوعية مغايرة، مثل الفلسفة التى قد تصوغ نفس المشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال. وهى لذلك كله بنية "متولدة" عن بنية أشمل، وأبنـية أشمـل هى "رؤية العالم" عند المجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التى ينتمى إليها الأديب. وإذن فـالعمل الأدبـى بنـية "جمالية دالة" لا يتحدد طابعها الجمالى. إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبـية المكونـة مـن تلاحـم دال، يقودنـا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل، فتحدد قيمته، مثلما تحدد منهج دراسته من منظور نقدى هو منظور "البنيوية التوليدية".

- ٣ -

ولعـل مـا فعلـه جولدمـان مـع راسـين وبسـكال، فـى كـتابه "الإله الخفى" (١٩٥٦)، أكثر الـنماذج توضـيحا لمنهجه النقدى. لقد تكشفت له فى مسرحيات راسين "بنية" متكررة من المقولات - الله، والإنسـان، والعـالم - تـتغير فـى مضـمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى، إلا أنهـا تكشـف عـن رؤيـة خاصـة للعـالم، هـى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة. ومع أن هـؤلاء البشـر يتقبلون العالم باعتباره العالم الممكن الوحيد، لأن الله غائب عنه، فإنهم لا يكفون عن الوقـوف ضـد هـذا العـالم، ليـبرروا أنفسـهم فـيه باسـم قـيمة مطلقة، غائبة دوما عن النظر. ويجد جولدمـان أسـاس هـذه الـرؤية فـى الحركة الدينية التى عرفت، فى فرنسا، باسم "الجنسينية" (٦) ويفسـر لوسـيان جولدمان "الجنسينية"، بدورها، باعتبارها نتيجة لإزالة نبالة المسوح Noblesse de robe من موظفى البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية، رغم تضاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق.

ولا يكـتفى جولدمـان بذلـك بـل يكشـف عـن تمـاثل بنـيوى آخر بين "تراجيديات" راسين وكـتاب "الأفكـار" لبسـكال، ويصـل مـا بـين البنيـتين على مستوى التولد، عندما يردهما إلى رؤية العـالم عند الجنسينية، وعندما يرد الجنسينية - وتراجيديات راسين و "أفكار" بسكال بالتالى - إلى مشـكل اجتماعى لمجموعة اجتماعية محددة، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة فى البنـية الأشمـل والأبنية الأقل شمولا. ولكى يثبت جولدمان كل هذا، فإنه يتحرك، فى كتابه المهم "الإله الخفى". على النحو التالى:

- فـى مرحلة ازدهار الحكم المطلق فى فرنسا فى القرن السادس عشر، نظّم الملك بيروقراطية تدعمـه مـن المحـامين الـبرجوازيين، وجعـل مـنهم نبلاء بمرسوم ملكى، مما مكنهم من تشكيل ما سمـى الـنبالة الشـرعية، في مقـابل الأرستقراطية الإقطاعية القديمة. ولما كانت هذه النبالة الشرعية تديـن في وجودهـا الاجـتماعي إلى الملـك فقـد أصبحت عونا له فى صراعه ضد الارستقراطية. ولكن حـدث، فـى أوائل القرن السابع عشر، أن شعر لويس الثالث عشر أن النبالة الشرعية Officiers لم تعـد أداة خاضـعة لإرادتـه تمامـا، فخلـق بيروقراطـية أخـرى منافسة لها Commissaires ، ومـنحها حقـوق وامتـيازات البيروقراطـية الأولى. وكـان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن تجد النبالة الشـرعية نفسـها فـى مـأزق صـعب. لقـد كان أبناؤها يدينون بوجودهم إلى الملك الذى انقلب عليهم وتخـلى عـنهم لأسـباب غـير معـروفة. ولمـا كـان هـؤلاء بـلا أحلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين فى مواجهـة تصـاعد الحكـم المطلـق، ولم يعـد أمـامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلقهم.

- فـى سـنتى ١٦٣٧ - ١٦٣٨ تشـكلت طائفـة ديـنـية هـى "الجنسـينية". ورغـم أنها كانت حـركة ديـنـية، يفخـر ممـثلوها بنقائهم الكاثوليكى، وبمحاربتهم التحرر والإباحية، إلا أن الحركة

صارت دريئة لهجوم الكنيسة والحكومة، وبالتالى هدفا للاتهام بالهرطقة فى الدين. وعندما حلل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnauld وبارسوس Barcos وغيرهما من أقطاب الجنسينية، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية: لقد أكد الجنسينيون أن الله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص. ومادامت نعمة الخلاص منسحبة من العالم فليس فى العالم نفسه سوى الشر القاهر، الذى يجر كل أفعال الإنسان إلى شراك المعصية المهلكة. ومادام العالم على هذا النحو، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه، فلا مفر للإنسان من مواجهة المقدور عليه فى هذا العالم، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا فى مواجهته.

ويكشف جولدمان، على هذا النحو، عن تماثل بنيوى دقيق بين المأزق الاجتماعى للنبالة الشرعية والتعاليم الدينية للجنسينية. ويتضح التماثل على النحو التالى فى:

المجال الاجتماعى	المجال الدينى
١ ـ خلق الملك النبالة الشرعية لكنه تخلى عنها لأسباب غير معروفة.	خلق الله العالم ولكنه تخلى عنه لأسباب غير معروفة.
٢ ـ فأصبحت الظروف الاجتماعية مدمرة.	وأصبح العالم شرا كاملا.
٣ ـ فلا قدرة للنبالة على مواجهة المقدور الملكى	فلا قبل للإنسان على الخلاص فى العالم.

– إن هذا التماثل البنيوى يكشف عن رؤية مأساوية للعالم، وهى رؤية وجد كل من بسكال وراسين مكوناتها فى الجنسينية التى تأثرا بها، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر (أعنى صياغة تصورية عند بسكال وصياغة خيالية عند راسين) لكن كل صياغة تتجاوب بنيويا مع الأخرى. على أساس من المقولات المتكررة – الله، والإنسان، والعالم – بحيث تتجاوب الصيغتان بنيويا، فتمثل كلتاهما تطويرا لمكونات الرؤية المأساوية للعالم، ووصولا بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة.

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هى التى صنعت أعمال بسكال ومسرح راسين فإنه يعنى أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعى، واجهته مجموعة اجتماعية محددة. وما يبحث عنه جولدمان، على هذا النحو، هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه. وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التى يتحول بها موقف تاريخى لمجموعة اجتماعية، أو طبقة، إلى بنية عمل أدبى، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة، أو الطبقة. على أن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبى باعتباره بنية منغلقة على ذاتها، بل باعتباره "بنية متولدة". والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبى ، على هذا النحو، هو أن نبدأ بالعمل لكى ننطلق منه إلى التاريخ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل الأدبى، فى حركة أشبه بحركة "المكوك".

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية، من حيث أنها تقوم على منهج جدلى، يتحرك – دوما – ما بين العمل الأدبى ورؤية العالم والتاريخ، وعلى نحو يكيف معه المنهج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة فى ضوء الآخر.

وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة فى الدرس الأدبى، هما "التفسير" أو "الفهم" و"الشرح". أما التفسير فهو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى، أى الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل. أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها. وإذا كان التفسير درسا على

مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبى فإن الشرح درس اجتماعى على مستوى البنية الخارجية الأشمل.

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل، تحديدا، بما يتجاوز نص العمل الأدبى، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبى، ذلك "لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وعزل معناها. أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات." (٧) على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير فى اتجاه أفقى لا يتكرر، وإنما هى حركة متعاكسة، بمعنى أننا ننطلق من التفسير إلى الشرح، ثم نعدّل من التفسير فى ضوء الشرح، وهكذا دواليك.. حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبى.

والأساس الفلسفى لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد ابستمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المجرد إلى الملموس، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه. ويرى جولدمان أن هذه المراوحة بين الكل والأجزاء هى الأساس الذى تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح. ومن هنا فإن كليهما لا يمثل إجراء عقليا مباينا للآخر، بل وجهين لإجراء مركزى؛ بحيث يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة فى الموضوع المدروس، وينطوى الشرح على إدماج البنية المفسرة فى بنية أشمل، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين فى التطبيق. ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند جولدمان – من الوجهة الهرمنيو طيقية – يعد مناقضا تماما لتعاليم الكنطية الجديدة التى تؤكد انفصال الشرح السببى (ومجالهما العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (ومجالها العلوم الاجتماعية والتاريخية). وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح، على هذا النحو، فإنه يؤكد، فيما يرى جورج هواكو – نوعا من السياقية الجذرية RadicaL contextualism يدعم النمط المتلاحم للعملية الأدراكية للموضوع المفسر. (٨)

— ٤ —

يترتب على كل هذه المفاهيم السابقة للبنيوية التوليدية اختلاف جذرى مع كثير من مناهج النقد الأدبى المعاصرة. وأهمها – فى هذا السياق – منهج التحليل النفسى، والمنهج البنيوى اللغوى أو الشكلى (فيما يسميه جولدمان) والمنهج الاجتماعى التقليدى. ومن المنطقى أن يدخل جولدمان فى حوار مع مثل هذه المناهج المغايرة، توضيحا لمنهجة من ناحية، ودفاعا عنه من ناحية ثانية، وكشفا عن خلل المناهج الأخرى فى مواجهة منهجه من ناحية ثالثة. ولن أحاول – فى هذا السياق – حصر المناهج المخالفة، وإنما أذكر أهمها، من زاوية الحوار بينها وبين "البنيوية التوليدية" توضيحا للمبادئ التى ينطوى عليها المنهج الأخير.

أما منهج "التحليل النفسى" فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بينه وبين "البنيوية التوليدية" على مستوى السطح؛ إذ هناك – أولا – فكرة النظر إلى السلوك الإنسانى باعتباره مشكلا لجانب من بنية دالة؛ وهناك – ثانيا – التسليم بأن السلوك الإنسانى لا يمكن فهمه إلا بعد دمجه فى بنية أشمل؛ وهناك – ثالثا – النتيجة اللازمة، وهى استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها. إن هذه الجوانب الثلاثة تقيم مشابهات بين "التحليل النفسى" و"البنيوية التوليدية"، بل تجعل من التحليل النفسى "بنيوية توليدية" بمعنى من المعانى. ولكن هذه المشابهات تقع – كما قلت – على مستوى السطح فحسب، أما على المستوى الأعمق، بكل ما يحمكه من مبادئ معرفية أو وظيفية، فإن المنهجين يتميزان تميزا جذريا، ويصلان إلى درجة من

التعارض الحاد، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردى والتفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية.

من هذه الزاوية، ترى "البنيوية التوليدية" أن "التحليل النفسى"، عندما يقودنا إلى "اللاوعى" الفردى، يقودنا إلى منطقة "مائعة" يصعب تحديدها أو تثبيتها، بالمعنى التجريبى، ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة. يضاف إلى ذلك أن "التحليل النفسى" يقودنا خارج العمل الأدبى منذ اللحظة الأولى، ودون أن يتوقف ليكتشف البنية الذاتية له. إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متأصلة، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداخلى، بل ينظر إلى العمل باعتباره "عرضا" يشير مباشرة إلى "لاوعى" الكاتب؛ فيتحول العمل الأدبى، منذ اللحظة الأولى، إلى تعبير فردى على مستوى اللاوعى. وبقدر ما يعزل هذا الإجراء العمل الأدبى عن وظيفته الاجتماعية، فإنه يحوله إلى "وثيقة" غير أدبية بالضرورة؛ وأعنى "وثيقة" يتعامل معها التحليل النفسى باعتبارها إشباعا مصعدا لرغبة فى "تملك موضوع"، وجماعا من "المونتاجات" النفسية الفردية، أو تمثيلا أمينا أو مشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعى. وفى هذا كله إلغاء لأدبية الأدب من ناحية، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية. وعدم تمييز بينه وبين نتاج "مجنون"– مثلا – من ناحية ثالثة.

وتؤكد البنيوية التوليدية – فى مقابل ذلك – أنها تنظر – منذ البداية – إلى الطبيعة الأدبية للعمل الأدبى، أى تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لبنية، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبى التفسير والشرح من العملية المنهجية الموحدة – رغم تعقيدها. يضاف إلى ذلك أن البنيوية التوليدية لا تدمج السلوك الإنسانى فى بنية فردية، وإنما فى بنية جماعية، فلا تنظر إلى "ذات" السلوك باعتبارها ذاتا قائمة على مستوى الليبيدو بل باعتبارها ذاتا جماعية، توجد على مستوى آخر للوعى. ولذلك يقول جولدمان إن التحليل النفسى يختزل السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية، وفى شكل واحد لرغبة فى موضوع، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة أو التسامى بها. أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى الليبيدو (الذى يدرسه التحليل النفسى) عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية لذات جماعية، بحيث تؤكد البنيوية التوليدية، دوما، أن هذه الذات لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام. (٩)

وبقدر ما يوحد التحليل النفسى بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن المبدأ الشارح للعمل الأدبى فيما دون وعى الكاتب، وليس فى العمل الأدبى ذاته. ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه، ويحيله إلى مجهول قار فى أغوار لا وعى فردى متعال عنه. وبغض النظر عن خطورة التسوية بين جانبى التفسير والشرح للعمل الأدبى فإن الإحالة إلى مجهول اللاوعى تدمر سلامة المبدأ الشارح، مثلما تدمر سلامة التفسير. إن التفسير، أى فهم العمل الأدبى، فيما تراه البنيوية التوليدية، عملية عقلية إلى أقصى حد، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة، دون أى إضافة إلى نص العمل الأدبى. ويحدد جولدمان التفسير على نحو بالغ الصرامة، عندما يقول: "إن هذه العملية يجب أن تخضع لقاعدة أساسية مؤداها أن التفسير يضع النص، كل النص، فى اعتباره دون أن يضيف إليه شيئا. وقد قلت إن المرء ليس له أى حق فى أن يضيف شيئا إلى أوديب عند سوفكليس فيفترض أن أوديب كان ينطوى على رغبة لا واعية فى الزواج من جوكاستا، ذلك لأن فكرة سفاح القربى ليست مقررة فى أى مكان من نص أوديب"(١٠).

والحديث عن سفاح القربى عند أوديب لسوفكليس أشبه بالحديث عن "المرحلة المصية" التى تشبع فى شعر نزار قبانى، مثلا، وتتجلى – فيما تصور ناقد معاصر ذات مرة – فى الحديث عن "النهود" و "الحلمات" والأعضاء الجنسية للمرأة – كلها أحاديث لا تقع فى نطاق التفسير، لأنها تتجاوز النص؛ ولا تقع على مستوى المبدأ الشارح، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص. وإذا

أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكتاب، وأننا نتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرضية، وأننا نتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعى الكتاب، وأننا نفتش - أول ما نفتش - عن البنية الداخلية للنص - إذا أضفنا ذلك كله فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو - من وجهة نظر جولدمان - وكأنها "توليفات" ذكية لعلم نفس خيالى، ينهض على شواهد واهية.

وحتى عندما تنجح الشروح النفسية، أحيانا، فإنها لا تفلح إلا فى الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبى وأى شرح - فيما يقول جولدمان - لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية، وإنما يرتبط بالذكاء اللماح فحسب؛ ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرته على تبرير معظم - إن لم يكن كل - العناصر التكوينية للنص من ناحية، وبقدرته على تكييف كل المتغايرات التى تبدو متعارضة لأول وهلة. ومن هنا، يجب على الناقد أن يتيقن، فى كل الأحوال، مما يقول؛ فلا يفترض - اعتباطا - أن هذا العمل الأدبى أو ذاك يؤسس بنية، بل يجب على الناقد - فى جميع الحالات - أن يصل إلى نمط، أو نموذج، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التى يتألف منها العمل الأدبى، أو تتألف منها الأعمال الأدبية.

وليس من الافراط - والأمر كذلك - أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع، أو أربعة أخماس النص، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات الهوج، التى تطوح بالنص فى كل اتجاه، وتجعله قابلا لكل صورة، فيفقد النص - فى النهاية - بعده الأنطولوجى.

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبى ليس تعبيرا مباشرا عن "اللاوعى الفردى" للكاتب، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيرا مباشرا عن أى شىء. وليس يعنى مثل هذا الفهم إلغاء ارتباط العمل الأدبى بشىء خارجى؛ فالجذر المحرك للبنيوية التوليدية كلها هو الصلة التى تربط بين بنية العمل الأدبى وأبنية معينة من الوعى فى المجتمع، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بنيوى، أى على مستوى التماثل أو التجاوب بين الأبنية؛ مما يعنى إلغاء مفهوم المحاكاة الكامن فى وصل العمل الأدبى بالوعى الفردى، والانتقال بالعمل من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية، لها استقلالها.

ومن هذه الزاوية تعالج البنيوية التوليدية مشكلة العلاقة بين "المقاصد الواعية" للأديب و"الدلالة الموضوعية" لأعماله، فتؤكد "الدلالة الموضوعية" باعتبارها الغاية الأساسية التى يسعى إليها الناقد. ولكنها لا تتطرف فتلغى المقاصد الواعية، كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism فى أمريكا[11]، كما لا تتطرف فتبالغ فى تأكيد هذه المقاصد، كما يفعل بعض دارسى الهرمنيوطيقا المعاصرين، كرد فعل للنقد الجديد[12]، وإنما تعالج البنيوية التوليدية هذه "المقاصد" من منظورها الخاص الذى يلح على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبى باعتباره بنية معبرة (على مستوى التولد البنيوى) عن رؤية العالم.

إن جولدمان يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف - أى أفكاره الفلسفية، أو السياسية، أو الأدبية - وبين الطريقة التى يشعر بها، أو يرى بها العالم الذى يخلقه. ويؤكد أن انتصار المقاصد الواعية إنما هو تدمير للعمل الأدبى الذى تعتمد قيمته الجمالية على مدى تعبيره - رغم المقاصد الواعية للكاتب، بل عكسها فى كثير من الأحيان - عن الطريقة التى يشعر بها الكاتب، أو يرى بها شخصياته. والأمثلة المشهورة على ذلك، عند جولدمان، تردنا إلى بلزاك، ودانتى، وجوته، وهى تذكرنا بتمييز لوكاش الشهير بين "الوعى الأيديولوجى" و"الإدراك الجمالى"، وهو تمييز يقود - على مستوى التفسير - إلى التحليل الأدبى المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل، على مستوى العلاقات الأدبية لبنيته، مثلما يقود - على مستوى الشرح - إلى الكشف عن التوازى الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأشمل التى يتولد منها العمل ومن هذا

المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبى له — بالتأكيد – وظيفة فردية دالة عند صاحبه، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالا مباشرا بالبنية التى تحكم العمل، بل ما أكثر ما تتعارض معها. والحل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الإلغاء التام للمقاصد الواعية للكاتب، والتعامل معها– فى نفس الوقت – باعتبارها جانبا من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد فى "الشرح". ومن هنا يصبح شأن المقاصد الواعية شأن أى عمل نقدى آخر يمكن أن يفيد منه الناقد، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمدا على النص الأدبى وحده، دون أن يمنح المقاصد الواعية أى قيمة متميزة.

ولو عكس الناقد الأمر وتجاهل المقاصد الواعية تماما فإنه قد يحرم نفسه من معطيات تجريبية، يمكن أن تعينه – ولو بطرائق غير مباشرة – فى الشرح. ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبى إلى نوع آخر من التراجم والسير. وتتجلى خطورة الوضع الأخير فى فرض مبدأ خارجى مغاير للعمل الأدبى ولن ينتج عن فرض هذا المبدأ سوى تدمير التلاحم الداخلى لبنية العمل الأدبى. وإزاء هذا الوضع الخطر تؤكد البنيوية التوليدية أن "السيرة" ليست عنصرا فى شرح العمل الأدبى، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصرا أساسيا فى فهم أعماله الأدبية، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها — ذاتيا – إلى الشرح، بواسطة تحليل وعى الطبقات الاجتماعية المختلفة.

هل يعنى هذا كله إلغاء الوظيفة الفردية ونفيها فى الإبداع الأدبى؟ بالقطع لا. وإنما يعنى تأكيد أن هذه الوظيفة – مثل غيرها من الحقائق – وظيفة جدلية، يجب أن نبذل أقصى الجهد كى نفهمها. ولا يحلم أحد – فيما يقول جولدمان – بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقها الخاص، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلى. إن هنالك تلاحما داخليا فى بنية الجماع الشامل من الكائنات والأحداث الحية فى الأعمال الأدبية، وبقدر ما يشكل هذا التلاحم – فيما يقول جولدمان – كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر، ثم علاقتها جميعا بغيرها. "ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبى زاد طابعه الشخصى؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية، قادرة على أن تفكر فى كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها. وإذا كانت رؤية العالم تظل – دوما – فى حالة صنع، فإنها تبْرع بشق الأنفس فى وعى المجموعة الاجتماعية، وتحتاج إلى الكاتب العبقرى النابه الذى يصوغها ويكشفها للوعى. وكلما كان العمل أكثر تعبيرا عن كاتب عبقرى فإنه يغدو أكثر قابلية للإفهام الذاتى، دون أن نحتاج إلى الإشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية"(١٣).

- ٥ -

وإذا كان الخلاف بين "البنيوية التوليدية" و"التحليل النفسى" يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبنية، واختزالها – فى التحليل النفسى – إلى ذات فردية تقع على مستوى "الليبدو" فى لاوعى الفرد، فإن الخلاف بين "البنيوية التوليدية" واتجاهات البنيوية الشكلية المعاصرة يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلغى هذه الذات تماما، لتحل محلها نسقا مجردا متعاليا دون (ذات)، إلى درجة تصبح معها البنية نظاما شكليا، منغلقا على نفسه، ينطوى على تحولات داخلية، لا تخضع لأى شىء سوى هذا النظام، ولا تتصل بأى شىء خارجه.

ومادامت "البنيوية التوليدية" تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية فى فهم التاريخ فإنها لابد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير منفصلة عن وجود الذات المجاوزة للفرد، على أساس أن الأخيرة هى العنصر الفعال فى البنية، والفاعل الذى يحدد وظيفتها. ومن هنا فإن البنيوية التوليدية، كمنهج، تؤكد أن البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان، أو يستبعده من التاريخ، ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون، أو معنى، أو وظيفة، أو ذات، بل يؤكد المنهج – على العكس من ذلك – البنية باعتبارها خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة، تصنع النسق وتخلق الأنظمة، فى حركتها التاريخية، أى فى ممارساتها الدالة. ولذلك لا يكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية دلالة، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة؛ فإذا حذفنا الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية، وحولناها إلى مجرد نسق جبرى مغلق.

ولا يكتفى جولدمان بذلك بل يصب هجومه على "البنيوية الشكلية" أو "البنيويات اللغوية" كا يمثلها كلود ليفى شتراوس فى الإثنولوجيا، ولاكان فى التحليل النفسى، وألتوسير فى بعض تيارات الماركسية المعاصرة، ورولان بارت فى النقد الأدبى(١٤). والجذر الخلافى بين بنيوية جولدمان التوليدية وكل هذه البنيويات يتمثل فى أنها تلغى – فى تقديره – فاعلية الذات فتلغى التاريخ؛ وتتجاهل الوظيفة فتدمر الدلالة. ولذلك يقول عن ليفي شتراوس– على وجه الخصوص – "إن ليفى شتراوس يمثل نسقا شكليا يهدف إلى الاستبعاد التام لأى اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى".

وما يقدمه جولدمان، فى مواجهة، "شكلية" البنيوية عند ليفى شتراوس هو "توليدية" البنية، مما يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ. ويلح جولدمان – فى هذا الإطار – على أن الابداع الأدبى جانب من جوانب السلوك الإنسانى. قد يكون جانبا متميزا. لكنه يظل جانبا ينطوى على نفس الطبيعة التى تحكم غيره من الجوانب، فيظل خاضعا – بالتالى – إلى نفس القوانين. وينطوى هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنسانى لا يمكن أن يكون سلوكا إلا إذا كان دالا، أو يسعى إلى أن يكون دالا؛ ذلك لأن الإنسان، عندما يقوم بأى فعل من الأفعال، فإنما يواجه موقفا ينطوى على أداء مهمة، أو ينطوى على مشكلة تتطلب حلا. ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان، فى تغييره العالم بسلوكه فيه وإزاءه، عن استجابة دالة إلى المشكلة التى تواجه هذا الإنسان. يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل، بغض النظر عن نجاحه فى ذلك، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة، يضطر إلى أن يقدمها فى مواجهة المشاكل المختلفة التى تواجهه؛ وأعنى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنية متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم. ومن هذه الزاوية فإن النشاط الثقافى بأشكاله المختلفة – دينية، فلسفية، فنية، أدبية – يؤسس نوعا معينا من السلوك، من حيث أنه يحقق، فى كل مجال من مجالاته، بنية متلاحمة دالة(١٥).

وإذا كان السلوك الإنسانى محاولات مستمرة تتمثل فى استجابات دالة إلى مواقف، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث، أو فاعله، والموضوع الذى يؤثر فيه. ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنسانى فيه العالم، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملاءمة توازن سابق، فيولد اتجاها إلى توازن جديد، يتم تجاوزه هو الآخر، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة. ومن هنا يصبح الواقع الإنسانى منطويا على عمليات مزدوجة الجانب، تتمثل فى هدم توازنات (أبنية قديمة)، وبناء كليات جديدة، تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية(١٦).

وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنسانى يعنى تحديد البنية باعتبارها وظيفة، ترتبط بتجاوز التعارض فى الموقف السلوكى، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق، وأنها تتغير بتغير نسق

الشـرط المرتـبط بـالموقف المتعارض المؤدى إليها. وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأعمال الأدبية، قلنا: إن الأعمـال الأدبـية أبنـية مشروطة بالموقف المتعارض الذى أدى إليها، وأنها ليست أبنية متعالية تفهـم خـارج وظيفة، أو خارج الموقف، وإنما هى أبنية مرتبطة بوظيفة، ونابعة من موقف، وبالتالى لابد أن تتغير إذا تغير الموقف، وتطلب أداء جديدا لوظائف.

وما دمنا قد أكدنا الموقف، على هذا النحو، وأكدنا الوظيفة، فقد أكدنا بالتالى الذات الفاعلة فـى البنـية، فأثبتـنا المجـتمع والـتاريخ. وأهـم من ذلك أن هذا الفهم لا بد أن يؤكد الطابع الجدلى لـتحولات البنـية؛ بحيـث لا تـرتد هذه التحولات إلى قوانين منغلقة فى نسق مستقل بنفسه وكامل فى ذاته، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التى تواجه موضوعها.

وربمـا كانـت كـلمة "بنـية"، فـى هـذا السـياق، كـلمة مـراوغة، لأنهـا تـنطوى على إيحاء بالسكون، ولكـن هـذه المـراوغة تختفي عندما نربط بين "الأبنية" و"الاتجاهات السلوكية". ونحدد الأخـيرة مـن حيث خصائصها التكاملية التى تنطوى على عمليات هدم وبناء. ومن هنا يمكن النظر إلى الأعمـال الأدبـية، على مستوى دياكرونى (تعاقبى)، باعتبارها عمليات بنيوية تنطوى على هدم لأبنـية قديمـة، وتأسـيس لأبنـية جديـدة، بحيث نضع، فى هذا المستوى، مجموعتين من العوامل تحدث التحول فى الأبنية؛ أما أولهما فداخلى، ولكنه لا يفهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخـرى مـن العوامـل الخارجـية. وعـندما نفهـم الجدل بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلى لبنـية الأعمـال الأدبـية، ونفهـم بالتالى تحولاتها التى تتحدد فى ضوء قانون آخر عن "الانتقال من الكـم إلى الكـيف" إلا أنـه يصبح — هنا — قانونا معدّلا يرادف التحول من استجابات بنيوية قديمة إلى استجابات بنيوية جديدة، مختلفة التوجه.

وإذا عدنـا إلى المـبدأ الأسـاسـى وهـو أن الإبـداع الأدبـي جانب من السلوك الإنسانى يخضع لـنفس القوانـين، مـن حيث أنه ينطوى على محاولة لخلق التوازن، فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الـذات الفاعلـة، وأهـم مـن ذلـك أنـه يقودنـا إلى فهـم هـذه الـذات الفاعلـة باعتـبارها ذاتا مرتبطة بمجموعـة اجتماعـية، أو طـبقة. وعـندئذ نواجـه مـبدأ جديدا، يلزم عن المبدأ الأساسى، مؤداه أن العلاقـات بـين العمـل الأدبـى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمـل الأدبـى والعمـل الأدبـى ككـل. وإذا صح هـذا المبدأ اللازم. وهو صحيح عند جولدمان، فلا يمكـن دراسـة العمـل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التى يحقق لها العمل وظيفة دالة. أى أن علينـا تحديـد نظـام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبى، وفى نفس الوقت، تحديـد العلاقـات بـين العناصـر المكونـة للعمل والعمل ككل. وهكذا نصبح مطالبين — على مستوى الإجـراءات التطبيقـية — بالقيام بعملية مزدوجة، محورها الأول هو الفهم أو التفسير، على مستوى علاقـة الأجـزاء بـالكل فـى العمـل الأدبـى، ومحورهـا الـثانى هـو الشـرح عـلى مستوى تماثل، أو تجـاوب، هـذه العلاقـة بـين الكـل والأجـزاء مـع العلاقـة بين الأعمال والمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة.

- ٦ -

وإذا عدنـا، مـرة أخـرى، إلى راسين الذى درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بـارت، وهـو بنـيوى شـكلى، إن لم يكـن أهم البنيويين الشيكليين قاطبة، أمكن لنا أن نلمح الفرق بـين توجـه "البنـيوية التولـيدية" و"البنيوية الشكلية" فى دراسة نص أدبي واحد، وليكن مسرحية "فيدرا" (١٧).

لقد تحدث رولان بارت، فى كتابه "عن راسين" (١٩٦٠) عن اتجاه جولدمان فى النقد، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبى باعتباره "علامة" على شيء يتجاوزه؛ بحيث يتوجه هذا النقد — باستمرار - إلى فض الشفرة الأدبية للعمل، فينظر إلى "العمل- العلامة" باعتباره "دالا" ينطوى على "مدلول" لابد من كشفه بطريقة تؤسس "دلالة" هذا العمل. ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قدم أرقى نظرية لما يسميه "نقد الدلالة" فى مستواها التاريخي، حيث يتوجه مركز الاهتمام فى نقده إلى " فتح" العمل، باعتباره دالا لمدلول، وليس باعتباره علة لمعلول. ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقدا "غير بريء" لأنه ينطوى على إسقاط للموقف السياسى لجولدمان، كما ينطوى على التسليم بمبدأ المحاكاة، حيث ينظر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة لنموذج مستقل عنه. فتتحول العلاقة بين العمل والنموذج المستقل إلى علاقة تماثل فحسب، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبى والنموذج المستقل. ومع ذلك ينتهى جولدمان - فميا يقول بارت - "إلى الإذعان لمبدأ المماثلة، فينتمى بسكال وراسين إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هى إعادة إنتاج لهذا الأحباط، كما لو كان الكاتب لا يملك أى قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا" (١٨).

ومن هذه الزاوية يلج رولان بارت عالم فيدرا معلنا أن الأدب لا يسلم نفسه إلى الدرس الموضوعى إلا على أساس من نظامه الداخلى، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد؛ فليس هناك قراءة بريئة للأدب. وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوى على مفارقة لافتة (ذلك لأن الأدب جماع من الموضوعات والقواعد والتقنيات والأعمال، ووظيفته، تحديدا، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوى على هذه المفارقة. وإذن، فلا مفر للناقد من تقبل المراهنة الخطرة، وبالتالى الحديث عن راسين وعدم الحديث عنه فى نفس الوقت. ومادام الناقد ينتمى إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هى الكشف عن نظامه الخاص فى القراءة. وإعلان عدم حياده منذ البداية.

ومن السهل أن تلاحظ ما يكمن وراء هذه المبادئ التى يطرحها بارت: لقد تراجع البعد التاريخى لمسرح راسين وتقهقر الى المؤخرة تماما، واختفت "الذات الفاعلة" فى النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البرئية، وتحولت "فيدرا" إلى نظام من الدلالات المجاوزة للزمان؛ واختفت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل برؤية العالم. وهكذا نواجه نظاما مغلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التى أنتجته. ومادامت الكتابة فعلا لازما (بالمعنى النحوى) فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن، حيث ترتبط بنية مسرح راسين — عموما - بجغرافية الأمكنة الداخلية فى المسرحيات؛ فنواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والخارج؛ تلك العلاقات التى تتوازى مع حركة البطل المسجون الذى لا يستطيع الخروج دون موت. ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية، على مستوى الاشتهاء والسيطرة، مما ينتج الاغتراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل، فنواجه انشطار العالم الراسينى إلى طرفين متعارضين.

وعندما يتقلص عالم راسين فى هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية "فيدرا" قائمة على الانتقال بكينونة الكلام ذاتها إلى المسرح، فى فعل ينطوى على المجازفة المأساوية فى تجلى الكلام أكثر مما فى معناه، وفى اعتراف فيدرا أكثر مما فى حبها. وكأن "فيدرا" هى تراجيديا الكلام المسجون والحياة المحجوزة. وكأن مأساتها لا ترتبط بذنبها عندما أحبت هيبوليت، بل فى صراعها للصمت عن هذا الذنب. إن تلفظها به امام إينون وهيبوليت وتيزيه يقربها من الحرية، ويمثل درجات فى الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء. وإذا كان بوحها لإينون بوحا نرجسيا تحل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها، (لأن إينون فى مقام الأم منها، وهى الوجه الآخر لفيدرا)

فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حبها، أما بوحها أمام الزوج تيزيه فهو الذروة التى يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذى أسس الخطيئة بوجوده ذاته.

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض الثنائى بين الكلام والصمت. ولكن تتميز فيدرا بحدة تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان فى المكان؛ فتتمزق فيدرا، مرة أخرى، بين الكهف والشمس؛ ولا عجب فأبوها مينوس الذى ينتمى إلى نظام الكهف العميق، المعتم، وأمها باسيفا التى تنحدر من الشمس. وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كى تعود إلى الكهف والحياة المحجوزة، فإن قوة أخرى تدفعها إلى إعلان السر، والخروج من الكهف، والبقاء تحت الشمس.

وهكذا، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثي من العلاقات بين تعارضات ثنائية؛ فنواجه التعارض المكانى بين الكهف (الحجرة) والشمس (الخارج)؛ والتعارض الإنسانى فى الحب بين الإذعان والسيطرة، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثانى، أو يحب الطرف الأول الطرف الثانى الذى لا يبادله الحب؛ والتعارض الأخير بين الفعل الذى يرادف الكلام والصمت الذى يعنى انتقاء الفعل، ثم تتجاوب هذه العلاقات فى مستوى آخر ليتم إسقاط محور التضام على محور الاختيار، لو استخدمنا مصطلحات ياكوبسن، فينعكس التعارض المكانى على التعارض الإنسانى، وتتحول ثنائية اللغة – الكلام إلى مجلى آخر لتعارضات أخرى، لتصبح "فيدرا" – فى النهاية – نسقا منغلقا تماما على نفسه، أو "فعلا" لازما لا يتعدى إلى أى مفعول خارج نطاقه الذاتى.

ومن المؤكد أن هذه القراءة التى قدمها رولان بارت لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماما من نظر جولدمان، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذى يلغى "الدلالة الموضوعية" للعمل، عندما يعزل بنيته عن الذات، والتحول، والوظيفية. ولقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين، قبل بارت، ولكنه تعامل مع هذا المسرح – كما قلت من قبل – باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التى تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية فى كتابات بسكال، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين فى "رؤية تراجيدية" للعالم. ومن هذا المنظور تتحدد "فيدرا" عند جولدمان، ويلمح توازى العلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم.

وعند هذا المستوى تصبح "فيدرا" صياغة متلاحمة عمادها الوهم الذى يكابده البطل التراجيدى (= فيدرا)، عندما يتصور إمكانية الحياة فى العالم دون تنازل أو اختيار، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم. و"فيدرا"، من هذه الناحية، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التى تكشف عنها "الأفكار" لبسكال. وهذا يعنى أن المفتاح إلى "فيدرا"– وبالتالى إلى "الأفكار" – يكمن فى تقرير المفارقة التى تنطوى عليها القيمة الإنسانية؛ تلك القيمة التى تتصل بالمنحنى الخلقى فى تراجيديا راسين ومجال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة فى "الأفكار". ومن هنا تواجهنا، فى المسرحية، ثلاثة أنواع من الشخصيات، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة:

(أ) هناك الآلهة (الشمس. فينوس) وهى كائنات مشاهدة، صامتة، محايدة، لا تقدم أى عون إلى البطل التراجيدى (فيدرا) الذى يؤسس ضميره الأخلاقى على وجودها. ولا تكتفى الآلهة بالمشاهدة المحايدة، بل تربك البطل بمطالبها المتعارضة؛ فها هى "الشمس" تمنع "فيدرا" من التفريط فى طهارتها، بينما "فينوس" تدفعها إلى الإبقاء على حبها، دون أن تقدم كلتاهما – الشمس أو فينوس – أى عون للبطل الذى يكابد — وحده– محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة؛ إذ عليه — وحده – أن يواجه المقدور غير المفهوم، وأن يختار بين الوهم الذى لا تفارقه المعصية فى البقاء فى العالم، أو الموت الذى يعنى الانسحاب من العالم. وليس من عادة السماء – فيما يقول "تيرامين" رسول الحقيقة فى المسرحية:

يكف　　　　إن تتدخل فى أمورنا
عندما تحين الساعة

(ب) وهناك العالم الذى تمثله شخصيات هيبوليت وتيزيه وأريسيا وإينون: وهو عالم زائف، لا ينطوى على حقيقة أو قيمة سوى أنه يتيح سبيل الخطا أمام البطل فيدفعه إلى اكتشاف الحقيقة.

(ج) وبين هذين النقيضين - الصامتن، غير القابلين للحوار - تقع فيدرا التى تمثل الإنسان الجنسينى بأجلى معانيه فى المسرحية. وتنبع مأساتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى.

ومن هنا يتمثل جوهر الصراع في المسرحية فى الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبينها وبين العالم من ناحية ثانية. وكأنها تعيش باحثة عن تكامل لا وجود له، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماما فى العالم الذى تحاوره. وما تسعى إليه، وما تظن أنها تحققه، هو الوحدة بين عواطفها وسمعتها الشخصية. وبين النقاء الكامل والحب المحرم، وبين الحقيقة والحياة. ولكن هذه الوحدة مستحيلة، لأن "فيدرا" لا تقابل فى العالم الفعلى (الذى تؤمن - وهما منها - بنقائه) سوى رجال عاديين، ترعبهم مطالبها المهولة، التى تربك نظامهم الذى تقبلوه، دون أن يفكروا فى حقيقته؛ فلا يكون لهيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية، وهو الرغبة فى الفرار من شخصية فيدرا التى تجمع بين أكثر العناصر تناقضا - تجمع بين الجحيم والنعيم والعدالة والخطيئة - وهو يصرح بذلك عندما يعلن:

تلك الأيام السعيدة انتهت، وكل شيء تغير وجهه
منذ أرسلت أثينا ابنة مينوس وباسيفا
إلى هذه الشواطئ.
واستبعدنا

أما هذا الوصف الذى ينطوى عليه البيت - "ابنة مينوس وباسيفا" - فإنه يقدم نموذجا مصغرا للتعارض الذى تنطوى عليه فيدرا نفسها؛ فأبوها مينوس ينتمى إلى الجحيم (فهو قاضى الخطاة فيه) وأمها باسيفا تنتمى إلى السموات؛ وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالى على مستوى التعارض الصوتى بين الاسمين). ومن هنا يفشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة، فتصبح الحياة، فى نظرها، هى الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة. لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها. وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة الخفية فإن "فيدرا" لايمكن أن تعيش تحت هذه الأعين. وهى تحدس بهذا منذ البداية، عندما تتحدث إلى الشمس التى تراها للمرة الأخيرة. ومن هنا فإن الزمن يدور فى المسرحية، فلا يتجه فى خط أفقى، أو خط صاعد، بل يستدير كالدائرة، لنعود إلى نقطة البدء؛ فالنهاية معروفة منذ البداية، والشمس اللامبالية ستظل كما هى، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها. ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى "مينوس" أبيها فى الجحيم، أو إلى "باسيفا" أمها فى السموات العلى. وتختتم المسرحية بكلمات الملك "تيزيه" (المخطئ دائما) ويعود كل شيء كما كان. ويستمر العالم وتستمر الآلهة فى المشاهدة والمراقبة، دونما عون، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه.

وهكـذا، تصبح "فيدرا" تراجيديا الأمل المحبط، فتصوغ "رؤية مأساوية" عن عالم يقودنا إلى بنـية أخـرى أكثر شمولا فى وعى الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التى عبّر عنها راسين. ونعود – مـرة أخـرى – فـنغادر العمـل إلى خارجـه. ولا عجـب فـى ذلـك. فلقـد قلـت إن المـنهج عـند جولدمـان – خـارجى داخـلى فى آن، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمـال الأدبـية عـند راسـين ليقارنها بأبنية بسكال، ليكشف عن رؤية للعالم، ليصعد مـنها إلى الوعـى الطـبقى (الجنسـينية) ومـنها إلى الطـبقة الاجتماعـية (النـبالة الشـرعية/ أو نـبالة المسـوح) ثـم يهـبط االمـنهج – مـرة أخـرى – إلى العمل الأدبى ليناقش أدق ما فيه، حتى يصل إلى الـتعارض الصـوتى فـى "ابنة مينـوس وباسـيفا"، فيلفتـنا إلى الـتعارض بـين انغـلاق الصـوت فـى "ميـنوس" وانفـتاح مـداه فى "باسيفا"؛ وذلك فى حركة لا تتوقف فى الكشف عن علاقات التكوين فى الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى، والعلاقات الوظيفية التى تصل ما بين الجميع.

تـرى مـا هو الخلاف بين قراءة بارت وجولدمان لنفس المسرحية؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطـة واحـدة هـى البحـث عن "النسق" أو "النظام" أو "البنية" التى تصنع للعمل الأدبى "تجانسا شـاملا". ولكـن الخـلاف ينـبع مـن مفهـوم "البنـية" الـتى يفهمها جولدمان فهما تاريخيا، يصلها بالذات والتحول والوظيفية، فيصل ما بينها وبين مشكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محـددة؟ و"البنـية" الـتى يفهمها بارت فهما يتجاوز التاريخ، ويلغى ذاته الفاعلة، فتصبح "البنية" إسـقاطا لـنموذج ذهـنى قـار فـى وعـى الـناقد قـبل أن يكـون قارا فى العمل نفسه. وكأن جولدمان وبـارت، فـى الحقـيقة، يبحـثان عـن شـيئين مخـتلفين فى فيدرا. أما بارت (ولا شك أنه أفاد من تفسـير جولدمـان) فيبحـث عـن حالـة سـكونية يثبّـت فـيها الـنص، مسـتقلا بـه عن التاريخ. أما جولدمـان فيبحـث فى النص عن التلاحم الداخلى الذى يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية.

ويمـتد الخـلاف بـين المـنهجين فـيتجاوز مفهـوم البنـية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعـنى العمـل الأدبـى نفسه. ويصبح المعنى – عند بارت – قرين فاعلية "ذات" الناقد التى تسيطر عـلى موضـوعها وتخضعه إلى أسرها، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه فى نفس الوقت، وتحـاول الوصـول إلى "موضـوعية ذاتـية" لا تنفصـل عن ذلك الشعار الخلب الذى يقول: "لا توجد قـراءة بريـئة". ويصـبح المعـنى – عـند جولدمان – قرين محاولة تحقيق "وحدة الذات والموضوع"، ومرتبط بالبحث عن "دلالة موضوعية"، تتجلى على مستوى "التفسير" و"الشرح". وإذا انغلق معنى الـنص – فـى حالـة بـارت – وانـتفى "الشرح"، فإن المعنى ينفتح – فى حالة جولدمان – فتقودنا البنـية، مـن داخـلها، إلى تولدهـا. وإذا كـان بارت يؤكد اللزوم الدلالى (قياسا على اللزوم النحوى) لهـذه البنـية، باعتـبارها الـبدء والمعـاد اللذيـن لا يفصـل بيـنهما شىء، واللذين يتحولان إلى شىء واحـد، فـإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبى تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد، ولكن تقع بينهما الوظـيفة، الـتى لا تتجـلى إلا عـلى مستوى التولد. ويظل جولدمان مخلصا لمبدأه الأثير، وهو: "أن كـل ظاهـرة إنسـانية بنـية، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر، فى علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية".

-٧-

إذا كـان الإلحـاح الحـاد عـلى "وظيفـية البنـية" أو عـلى "تولدهـا" هـو الـذى يمـيز ما بين "البنـيوية التولـيدية" و"البنـيوية الشكلية"، فلا شك أن الإلحاح على "البنية" هو الذى يميز منهج جولدمـان ويـرتقى بـه عن المناهج السوسيولوجية التقليدية فى دراسة الأدب. لقد طرحت "البنيوية

التوليدية"- فيما يقول جولدمان - مفاهيم راديكالية غيرت من وجه الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب (وأعنى بها ما يشبه ما هو موجود - حتى الآن - فى النقد العربى المعاصر من موازنات سطحية، آلية، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت، أو كادت، على خرافة "الانعكاس" للواقع الاجتماعى، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تحولها إلى "وثائق" اجتماعية، تحاسب على أساسها ذمم الكتاب أو ضمائرهم ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخييلية للأعمال الأدبية، بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبى أصيل. وحاولت أن تقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الإبداعية التى تباعد ما بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى الذى يتصل به، وقدّرت - فى هذا الجانب - وجود توسطات وتعقيدات لا يتجاهلها إلا ساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبى. ولذلك أكد المنهج "البنية" باعتبارها نقطة الانطلاق، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع، ومع ذلك لا تفارق بنيتها. وإذا كانت "رؤية العالم" نفسها تؤدى وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور. ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هى البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة، وعبر مستويات متعددة، ومحاور معقدة. وعندما تجعل "البنيوية التوليدية" هذا الهدف نصب أعينها، فإنها تؤكد "وحدة العمل الأدبى"، وتبرهن على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحما.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن يوجه جولدمان هجومه الحّاد على المناهج الاجتماعية التقليدية فى دراسة الأدب؛ ذلك لأن السوسيولوجيين الوضعيين حاولوا - ومازالو يحاولون - أن يصلوا ما بين محتوى الوعى الجماعى ومحتوى الأعمال الأدبية، مما أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب، خصوصـــا عندما بحثوا فيه "عن انعكاس لوعى جماعى أكثر مما بحثوا عن خلق أبنية"[١٩]. وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب، على هذا النحو، أن تفتتت الأعمال الأدبية. وبقدر ما تحولت هذه الأعمال المفتتة إلى مرايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى "وثائق" سوسيولوجية. ولم تنجح هذة المناهج إلا مع الأعمال الرديئة التى "ينسخ" أصحابها الواقع. أما الأعمال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هى التشويه الكامل لها.

ومن المؤكد، عند جولدمان، أن الكاتب لا يعكس الوعى الجماعى، بل يطوّر تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعى الجماعى نفسه إلا بطريقة خشنة. ولذلك فإن العمل الأدبى، وإن أسس إنجازًا جمعيًا خلال وعى مبدعه، يكشف للجماعة عما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه. ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدتها، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدتها وتلاحمها. ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبى - من منظور البنيوية التوليدية - انعكاسا لواقع اجتماعى، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا فى حالات استثنائية. لذلك يقول جولدمان: "إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو، تحديدا، الفرد الاستثنائى الذى ينجح فى أن يخلق، فى مجال معين، هو العمل الأدبى (أو الفنى، أو الفلسفة)، عالما خياليا متلاحما، أو قريبا من التلاحم، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية" [٢٠].

وإذاكان العمل الأدبى يتجاوب بنيويا مع ما تتجه إليه المجموعة. على هذا النحو، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته، أى بالتركيز على صياغته المتلاحمة، من حيث هى بنية توازى بنية أخرى أو تتجاوب معها. ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازى، أو التجاوب، إنما هو تواز بين أبنية للمقولات، وليس بين محتويات "إمبريقية"مبعثرة هنا أو هناك.

ولهذا السبب يلح جولدمان على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع الأدبى يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تتمثل فى محتوى هذين

المجالين (الحياة الاجماعية / الإبدع الأدبى) وإنما فى "شكل المحتوى". وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى، هنا، هو الأبنية العقلية التى تنظم الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية بعينها، مثلما تنظم العالم الخيالى الذى يبدعه الأديب المرتبط بها. يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط، له وجوده بين الاثنين، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم. إن رؤية العالم، على هذا النحو، هى التى تمكننا من فهم الكل أو التجانس الشامل الذى يحدد الروائع الأدبية فى مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تجانسا فى تجسيدها لرؤية العالم.

وهكذا يمكن أن نقول إن روائع الأدب لا تتسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوى على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة؛ التجانس الشكلى من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية. ويلتقى البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس "الوعى الممكن" لمجموعة اجتماعية، بحيث ترتد عبقرية الأديب الفرد إلى تجاوزه لغيره فى تقديم هذا الوعى فى أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدبى التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعانيها المجموعة وبين العالم الخيالى الذى يخلقه مبدعه، فيحقق العمل – بالتالى التناغم بين عالمه المتخيل والأدوات النوعية التى يستخدمها للتعبير عن هذا العالم.

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية حيث تتشكل"الحقيقة الإستطيقية" – عند جولدمان – من مستويين متجاوبين بالضرورة:

(أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها واقعا تعانيه المجموعة – أو الطبقة الاجتماعية – والعالم الذى يصوغه الأديب.

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة فى صياغته، من صور، وتراكيب، وإيقاعات، إلخ. (٢١)

وتعتمد قيمة العمل الأدبى على هذين المستويين على السواء، ذلك لأن العمل الأدبى الحق ينطوى على تلاحم داخلى، وإلا لم يشكل بنية. لكن هذا التلاحم الداخلى لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم فى بنية وعى العالم نفسها. وإذن فالمعيار الجمالى لقيمة العمل الأدبى معيار داخل وخارجى فى آن، داخلى من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوى فى العمل، وخارجى من حيث الموازاة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة. ويكاد جولدمان – عند هذا المستوى – أن يقول إن المعيار الخارجى متضمن فى المعيار الداخلى، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح، ويتجاوز الواقع الفعلى إلى الوعى الممكن ليكتشف فيه، ويصوغ منه، "بنية" العمل الأدبى فتصبح "دالا" يفضى "مدلوله" إلى رؤية العالم. وبقدر نجاح الأديب فى صياغة هذه البنية، وبالتالى بقدر ما تنطوى عليه من تلاحم دال، تتحدد قيمة العمل الأدبى.

ولذلك فإن مضمون العمل الأدبى لا يمكن أن يعالج باعتباره علة لمعلول، أو باعتباره مقولة اجتماعية، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية، بل على العكس من ذلك– فيما يقول جولدمان –؛ "ليس هناك عناصر سوسيولوجية فى العمل الأدبى وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطا لوعى جماعى. إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها" (٢٢). ولذلك – يقول جولدمان مرة أخرى – "من الضرورى – قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية فى الفترة التى كتبت فيها الأعمال – أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة، وأن نحكم عليها جماليا، باعتبارها عالما موحدا من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذى خلق هذا العالم" (٢٣).

ومن الممكن أن نلاحظ أن "الحقيقة الإستطيقية" - على هذا النحو - تردنا إلى تميز الأديب الفرد بالضرورة، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوى عليه هذا الإنتاج من كشف، على المستوى الإدراكى، فى استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعى الجماعى. لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأديب لن يقودنا، هذه المرة، كما يحدث فى تصورات إستطيقية مخالفة، إلى نوع من الوعى الاسطيقى المتعالى، يصل ما بين الكتابة والإلهام مثلا، أو يصل ما بين الإدراك الجمالى والحدس الصوفى، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية، ويرتبط بدرجة عالية من الوعى تمكن الأديب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم، على نحو متلاحم، يصعب أن يقوم به غيره، اللهم إلا إذا استثنينا الفيلسوف الذى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس الفعل، ولكن على المستوى التصورى، وليس الخيالى.

ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يحدثنا عن العبقرية الأدبية باعتبارها إدراكا جماليا يتجاوز فى تلاحمه الوعى الإيديولوجى للأديب. وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعى والإدراك التى تثير جدلا لم يفض حتى الآن [٢٤] ، فإنها تؤكد لنا، على الأقل، أن العمل الأدبى ليس نسخة من الواقع، وأن الكاتب ليس معلما أو واعظا. إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالما موحدا، ينطوى على تلاحم، ويكشف عن منطق داخلى نابع من المنظور الذى يعبر به الكاتب جماليا عن رؤية العالم.

وإذاكان العمل الأدبى تعبيرا عن رؤية العالم وطريقة خاصة فى صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأديب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية فى نفس الوقت الذى يخلق شكلا ملائما، يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين، الثرى بوفرته الحسية من الكائنات والأشياء المتخيلة، والثرى بوحدته الداخلية التى تصنع للعمل بنيته الخاصة.

- ٨ -

قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان، إن التركيز على "التلاحم" و"الوحدة" فى النظر إلى طبيعة "رؤية العالم" يمكن أن يكون بمثابة تناقض فى التفكير عند مفكر جدلى مثل جولدمان، يتبنى النظرة الماركسية فى النظر إلى التشكل التاريخى. إن "رؤى العالم" التى يدرسها جولدمان - فيما يقول - هى رؤى الجماعات البرجوازية، وتلك - بدورها - يجب أن تظهر - تبعا للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا - "وعيا زائفا"، أى نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية. وبدل أن تكون هذه الرؤى "متلاحمة" و"متكاملة" فكريا، ألا تعكس ملامح مغايرة تماما عن التناقض الداخلى والتعارض؟ ثم ألا يعنى الإلحاح على التلاحم بشكل مطلق أن جولدمان الذى يزعم أنه جدلى يتخلى عن الجدل فى إدراك الحقيقة الإستطيقية؟! [٢٥] إن الحقيقة الإستطيقية تظل منطوية على قطبين للصراع، وإلا انتفى الصراع ذاته. والتركيز على "الوحدة" و"التلاحم" يقلل - فيما يقال - من وزن قطب التنوع، وبالتالى الصراع، بحيث تبدو "الوحدة" نفسها وحيدة الجانب، غير جدلية با لضرورة.

إن مثل هذه الأسئلة تشكل أساسا ينطلق منه الخلاف حول إنجاز جولدمان، وبالتالى حول السلامة الكاملة لمنهجه. ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الإنجاز الهائل الذى حققته "البنيوية التوليدية" (وما قدمته فى هذا المقال قليل من كثير) بل - على العكس - يفتح آفاقا رحبة لتطويرها وتعميقها.

ولكن هناك شيئا ينبغى أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان. إن مفهومه عن التلاحم - فيما تقول إدريان ميللور [٢٦]- ليس مفهوما عن تلاحم منطقى، وإنما عن تلاحم

ينشأ عن تجاوز جدلى لقطبى الوحدة والتنوع. وعلينا أن نتذكر – فى هذا السياق – أن فلاسفة الجدل لا يقتصرون – عند جولدمان – على هيجل وماركس ولوكاش فحسب، بل يشملون كنط وبسكال. ومن هنا يبدو الجدل من منظور متميز، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد "التلاحم" على حساب "التنوع"، وبالتالى "الصراع". ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقى للنص، أو الفقرة، هو المعنى الذى يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله. ويستند جولدمان فى هذا السياق إلى بسكال الذى يقول:

"لكى نفهم معنى الكاتب، يجب علينا أن نفض كل التعارضات فى عمله. وهكذا علينا – إذا فهمنا النصوص – أن نجد معنى يصالح ما بين كل الفقرات المتعارضة. إذ لا يكفى أن يكون لدينا معنى ينطبق على عدد من الفقرات المتوافقة، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها، ذلك لأن لكل مؤلف معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة فى عمله، وإلا ما كان هناك أى معنى عنده". وإذن، فلا يعنى الإلحاح على التلاحم – عند جولدمان – إلغاء التعارضات المكنة الموجودة فى النص. إن إلغاء التعارض فى سبيل التلاحم "دوجماتية" تؤثر التوحيد، أما إدراك التعارض فإنه وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر فى تعقيدها وحركتها. وهذا هو الفرق بين "النقد" و "الدوجماتية". وهو فرق قار فى الظاهرة التى تحتوى على الشيء ونقيضه، وقار – بالمثل – فى كيفية إدراك الظاهرة. ولذلك يقول جولدمان [٢٧]: "إن كل عمل أدبي عظيم ينطوى على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبى... لذا يجب على المرء أن يكشف – فى كل عمل فنى عظيم حقا – عن القيم المرفوضة التى تقمعها الرؤية التى تصنع وحدة العمل، فيكشف عن التضحيات التى يعانيها البشر فى سبيل رفض هذه القيم وقمعها". إن هذا القول يعيد للصراع بين عناصر الجدل بعض توازنه، ويقترب بجولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الإستطيقية باعتبارها تجاورا لقطبى التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية أخرى.

ولكن الحق أن جولدمان ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع. ولقد التفت إلى ذلك فى السنوات الأخيرة من حياته، ومن هنا نبه إلى أهمية دراسة القطب الأخير، وألح إلى ضرورة دراسة المستويات المعقدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها، وبالتالى دراسة:

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذى تنكره رؤية العالم التى تبنى العمل ومركب القيم الذى يسعى العمل الأدبى إلى تبنيها.
(ب) الصراع بين المستوى الفردى والمستوى الجماعى داخل رؤية العالم.
(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها فى عناصر الأبنية الصغرى.

ويعنى الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى، تقربنا من الجدل ولا تبعدنا عنه. وتتكشف هذه الوظيفة عندما يقول جولدمان [٢٨]: "على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط ابتداء بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة فى كل فعل إنسانى، فإن عنصر الغنى يرتبط، ابتداء، بوظيفة مماثلة فى الأهميه، وهى وظيفة العقل النقدى الذى يتجاوز نفسه بنفسه، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل عمل شامل". ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذى سعى جولدمان إلى تحقيقه، وخطط له قبيل وفاته، إلا أن المشروع نفسه يظل مشروعا لم يحققه جولدمان، وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن فى هذا الحقل من الدرس. ولذلك ظل مفهوم "الحقيقة الإستطيقية"، عند جولدمان، مثيرا للخلاف والمشاكل.

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مسؤيات هذه "الحقيقة" واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهم هذه الحقيقة، على مستوى تحققها فى العمل الأدبى. وهى مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه.

ومن هذه الزاوية يثار السؤال المهم: ألا يعني تركيزنا على التولد التاريخي لبنية العمل الأدبي توقفا عند بعض مستويات هذه الحقيقة الإستطيقية وليس كل مستوياتها؟ إن العمل — بالتأكيد — له دلالته الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التي أنتجته. ولكن ماذا عن دلالته الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتجه، على مستوى العصر الذي أنتج فيه، وعلى مستوى العصور اللاحقة، التي تتلقاه وتتأثر به؟ وهل تتلقاه وتتأثر به لأنه يصور "ذكرى تاريخية"، أم لأنه يصور وضعا باقيا، فيتصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى؟

لقد قال جولدمان - في "الإله الخفي"- إن العمل الفني يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التي ظهر فيها، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذي يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التي تخلقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه. ومادام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا بحدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخي آخر؛ فلا تؤدي وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخيا. ولذلك نواجه نوعا من "الولادة الجديدة" المتعاقبة لنفس البنية. ولو صَحَّ هذا الذي يقوله جولدمان، ولو صح فهمي له، فإنه يثير إشكالا جديدا، يرتبط بما يمكن أن نسميه "البنيوية التوليدية" لقراءة النص، أو العمل الأدبي، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل: هل نميز - في هذه الحالات المتولدة - بين "مقصد" تاريخي محدد للنص، يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة، وبين "دلالات" مغايرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى؟ وإذا فعلنا ذلك فماذا يحدث للتفسير والشرح؟ وهل يظل الشرح ثابتا ويتعدد التفسير؟ أم تظل "الدلالة الموضوعية" للعمل ثابتة في مستواها التاريخي فلا يتباين التفسير والشرح؟ وإذا نظرنا إلى الإشكال من زاوية "وحدة الذات والموضوع"، ولكن على مستوى التعاقب الزماني، في قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التي يتحرك فيها جولدمان، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرفي الذات والموضوع ثابتة؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية، وبالتالي تغير "رؤى العالم" عند النقاد؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج المنهجي وتطويره حتى يقبل احتمالات التعقيد، وحتى يفض إشكالات كثيرة تطرحها "الهرمنيوطيقا" المعاصرة؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى "الحقيقة الإستطيقية" مرة أخرى، ومن زاوية أخرى، سنلاحظ أن جولدمان يرى أن العمل الأدبي يعبر عن نفس الحقيقة التي تعبر عنها الفلسفة، ولكن بلغة مغايرة؛ وكأننا إزاء لغة التصورات في الفلسفة ولغة الخيال في الأدب. وإذا كان "مدلول" اللغتين يظل واحدا رغم اختلاف "الدال" اللغوي، فإن كتاب "الأفكار" لبسكال ينطوي على نفس "البنية" التي تنطوي عليها "تراجيديا" المسرح عند راسين. إن النتيجه المنطقية المترتبة على هذه المسلمة هي أن "حقيقة" الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة، إذ تقع المغايرة في طرائق التعبير فحسب. وكأن المضمون واحد والأشكال متغايرة. والأمر — هنا - أشبه بما يمكن أن نواجهه في "النحو التوليدي"- عند تشومسكي - حيث ترتد "الأبنية السطحية" المتغايرة لجمل متعددة إلى "بنية عميقة" واحدة، تتولد عنها الجمل المتغايرة وكأننا - فيما يقول تيري إيجلتون بحق - نواجه مظاهر متعددة لحقيقة واحدة، أو أشكالا متعددة لمضمون إيديولوجي واحد (٢٩). وإذن فما يميز الأدب عن غيره هو الشكل الذي سيصبح كيفية خاصة في صياغة مضامين جاهزة سلفا. وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المعرفي القديم، ولم يعد طريقة خاصة في صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسي) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة، وكأن "الموت" — مثلا - حقيقة ثابتة جاهزة، تظل هي هي، وإن تبدت محسوسة في "فيدرا"، أو تبدت مجردة في "الأفكار".

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن "واحدية" البنية و"تعدد" المضامين، أو المحتويات، فإن الأمر لن يتغير كثيرا، بل إننا سنجعل من البنية "روحا" هيجليا يتجلى تجليات متعددة، أشبه بتجليات "الروح"، فى "الأشكال". والنتيجة هى الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما، واضطراب العلاقة بين "الدال" و"المدلول"، إذ لا شك أن كل تغير فى الدال - مادمنا على مستوى الأدب - يقود إلى تغير المدلول.

وإذا تأملنا - أخيرا - العمل الأدبى نفسه من حيث علاقته بالمجتمع، رغم كل ما فى العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان، فإلى أى مدى يمكن التسليم بما يؤكده جولدمان - فى كتابه "نحو علم اجتماع الرواية" - من "أن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل فى العمل الأدبى" (٣٠). إن التسليم بهذا الفرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المماثلة - وهى مصطلح يستخدمه جولدمان كثيرا - كما يقود إلى فهم العمل الأدبى باعتباره مظهرا جماليا لجوهر مستقل عنه، وعندئذ نصبح فى قلب "المحاكاة" بمعنى من معانيها، وفى صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغاير فى الكم فحسب. ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية أصغر تتولد عن أبنية أكبر، مادمنا نسلم بصحة هذا الفرض؛ لأن حال وجود العمل الأدبى، وكيانه المادى نفسه سيتهاوى، ليصبح مجرد مجلى لشيء آخر.

ولن يسترد العمل الأدبى كيانه المادى المتعين إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتى، وما فيه من عمليات هدم وبناء، وما ينطوى عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التى تعبر بصَمْتها مثلما تعبر العناصر الناطقة. ولقد ألمح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الفاعلية الخاصة للعمل الأدبى عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم فى "رؤية العالم" إلى أقصى مداه، ولكنه لم يحوّل التلميح إلى صياغة تصورية تقلل من غلواء المماثلة، ولم يركز على ما لفته إليه أدورنو - فى مناظرة بينهما - عندما أكد أدورنو أن العمل الأدبى "نسق" أو "نظام" ولكن من زاوية واحدة فحسب، لأن هناك الزاوية الأخرى التى تجعل العمل نقيضا للنظام، فتكسبه طبيعته المزدوجة (٣١).

ترى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبى وليس ناقدا بالمعنى الدقيق؟ قد يكون ذلك صحيحا. وقد يكون موقفه، كعالم اجتماع، هو الذى يدفعه دون أن يدرى، ورغم كل تحذيراته، ورغم كل حدوسه الرائعة، إلى الهبوط على العمل الأدبى من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع، فيما يقول دوبروفسكى. ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى، وإلى مشاكل أخرى، جعلت الآراء تتضارب تضاربا بيّنا حول جولدمان ومنهجه.

ويبدو جولدمان - من هذه الزاوية - وكأنه يستفز عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم. وهكذا نسمع ميريام جلوكسمان التى تتساءل عن جولدمان: ماركسى هو أم إنسانى؟! ونسمع تيرى إيجلتون يتحدث عن الثغرات التى تكمن فى منهج جولدمان(٣٢): فهناك مفهومه عن "الوعى الاجتماعى"، وهو مفهوم هيجلى يتعامل مع الوعى الاجتماعى باعتباره تعبيرا مباشرة عن الطبقة الاجتماعية، مما يحول العمل الأدبى إلى تعبير مباشر عن الوعى والطبقة. وهناك النموذج الذى يطرحه المنهج كله، وهو نموذج يعجز - فيما يقول إيجلتون - عن التوفيق بين الصراع الجدلى والتعقيدات، وبين التفاوت والانقطاع، مما يساهم فى انزلاق المنهج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية (خصوصا عندما يقول جولدمان - فى كتابه "نحو علم اجتماع الرواية": "إن هناك تماثلا صارما بين شكل الرواية... وعلاقة البشر بمنتجاتهم فى عصر بعينه، كما أن هناك تماثلا ثانويا بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية فى المجتمع السلعى"). ومن منظور ايديولوجى مخالف يحدثنا رولان بارت - رغم إعجابه بجولدمان الناقد - عن المحاكاة الكلاسيكية التى يعيد جولدمان صياغتها فى منهجه. ويحدثنا ناقد آخر - أقصر قامة بكثير من بارت - عن جولدمان الذى يقدم

"عبوة جديدة" [٣٣] لتراث قديم في خليط عصرى (على الموضة) يشمل البنيوية والوجودية والظاهراتية ورطانة التحليل النفسى. ويتوقف هذا الناقد – وهو جورج بيزستراى – عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولا الكشف عن الرطانة البنيوية والوجودية والسيكولوجية في التحليل النقدى.

ولكن هناك – على مستوى الإيجاب – من يرى في منهج جولدمان بداية مهمة، تصلح لتأسيس سوسيولوجيا عامة للفن، كما فعلت جانيت وولف في كتابها عن "الفلسفة التأويلية وسوسيولوجيا الفن"[٣٤]. وهناك من يؤكد – وهو على حق – أن نقد جولدمان الاجتماعى يمثل رأس الحربة في جهد بذله قسم كامل من النقد الجديد، في فرنسا، ليؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية. ويقال إن أبحاث جولدمان جددت فهمنا لبسكال والجنسينية، وأحكمت "المفهوم الفذ" للرؤية التراجيدية، وسلطت ضوءا جديدا على تطور الرواية المعاصرة، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيرودو وناتالى ساروت وغيرهم [٣٥].

ترى أى هذه الأقوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب؟ وأيها أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للوسيان جولدمان، وبالتالى الإسهام المتميز للبنيوية التوليدية، ذلك ما ينبغى أن يفكر فيه القارئ بنفسه، وأن يفكر فيه طويلا، وأن يطرح على جولدمان نفسه – في بعض ما كتب على الأقل – كل الأسئلة والمشاكل التى أثرناها. عندئذ يصبح القارئ طرفا في حوار خلاق، يؤسس أصولا نظرية عميقة للنقد الأدبى، ويتجاوز بوعى هذا القارئ منطقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد، أو لكل ما يخالف قناعاته المستقرة.

هوامش البحث :

(١) يتضح هذا "الوعى الضمنى" أو "غير الوعى" عندما أتحدث عن طبيعتى الفيزيولوجية كإنسان متعين، وقد لا أعى النسق الذى يحدد عمل أجهزتى الحيوية أو النظام البيولوجى داخل جسمى، ولكن عدم وعيى بهذا النسق أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعى Unconscious بالمعنى الفرويدى، لأنى لا أكبح هذا النسق أو النظام، أنا لا أدرى عنه شيئا فحسب، فإذا وصفه لى عالم، فمن المنطقى أن أفهمه وأصبح واعيا به، وأزداد خبرة به. راجع:

Lucien Goldmann: Structure: Human Reality and Methodological Concept, in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns Hopkins University Press, 1975, p.101.

(٢) انظر:

Goldmann: The Hidden God, trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul, 1977, p.17.

وقارن بما كتبه الرشيد الغزى عن "النظرية الاجتماعية في الأدب". قضايا الأدب العربى، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، ١٩٧٨، ص ٤٩٣– ٥٠٢.

(٣) ومن هذه الزاوية تتميز "رؤية العالم " عن " الأيديولوجيا "، ذلك لأن الإلحاح على التلاحم فى "الرؤية" يجعل لها وضعا متميزا، خصوصا عندما نعلم أن جولدمان يرى أن الايديولوجيا منظور جزئى، واحدى الجانب، مشوه للوعى، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم. وإذا كانت الأيديولوجيا تزيف فإن رؤية العالم تكدح وراء الوصول إلى لون من الحقيقة؛ هى– في النهاية– الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين، وفى لحظة تاريخية محددة. راجع:

Laurenson & Swingewood: "Lucien Goldmann and the study of Literature", in New Society, 362, 4th September, 1969 p. 354.

وقارن بما كتبه حلمى شعراوى عن "لوسيان جولدمان.. بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة"، دراسات عربية، العدد (١٠)، أغسطس١٩٧٩، ص ٦٣– ٨٠.

(٤) Goldmann: "Ideology and Writing", Times Literay Supplement 28th September, 1967, p.903.

(٥) الليبيدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتينى Libet ومعناه اشتهى الشىء أو رغب فيه، ويطلق على الرغبة، ولاسيما الرغبة الحسية، أو الجنسية. وقد استعار فرويد هذا اللفظ لإطلاقه على الغريزة الجنسية من جهة ما هى طاقة حيوية مشتملة على مجموع الحياة الوجدانية. والليبيدى Libidinal هو المنسوب إلى الليبيدو.

(٦) نسبة إلى جنسينوس Jansenius" اسقف إيريس Yprese الذى أنفق عشرين عاما فى كتابة الأوغسطينوس Augstinus الذى ظهر عام ١٦٤٠.

(٧) Goldmann: Cultural Creation, Trans. by Graco Bart Grahl, Telos Press, 1976, p. 16 p.16.

(٨) George A. Huaco: Ideology and Literature". In New Literary History. Vol. IV. No. 3,1973, p.429.

(٩) Goldmann: "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method", in: International Social Science journal, Vol. XIX, No. 4, 1973.

(١٠) Ideology and Writing, loc. cit. Ideology and Writing, loc. Cit.

(١١) راجع– على سبيل المثال– مقال و. ك. ومزات بعنوان "وهم المقصد" فى المرجع التالى:

W.K. Wimsatt · The Verbal Icon, Methuen, 1970. pp.31-18.

(١٢) راجع ما كتبه هيرش فى:

E.D. Hirsch: Validity in Interpretation, Yale University Press, 1967.

(١٣) Goldmann: Dialectical Materialism and Literary History in: New left Review, No. 92, July August 1975, p.43.

(١٤) يجد القارئ أفضل عرض – باللغة العربية – لهذه البنيويات في كتابَيْ: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٧.

(١٥) Goldmann: Genetic Structuralism in Sociology of literature , in Elizabeth Burns (ed.) Sociology of literature and Drama, Penguin, 1973, pp.112-113.

(١٦) Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, trans. by Alan Sheridan, Tovistock Publications, 1975, p.156.

(١٧) اخترت "فيدرا" – بالذات – لأنها أكثر مسرحيات راسين شيوعا لدى القارئ العربى المعاصر، فقد مثلت على المسرح القومى فى القاهرة، وترجمت أكثر من مرة، ولعل أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (على أحمد سعيد) التى صدرها بتلخيص لمّاح لدراسة رولان بارت، وقد صدرت فى سلسلة "من المسرح العالمى"، العدد ١١٨، وزارة الإعلام – الكويت، يوليو ١٩٧٩.

(١٨) Roland Barthes: On Racine, trans. by Rich and Howard, Octagon Books, 1977, p.169.

(١٩) Cultural Creation, p. 109.

(٢٠) Towards a Sociology of the Novel, p. 160.

(٢١) The Hidden God, pp. 315.

(٢٢) The Structuralist controversy, p. 109.

(٢٣) Dialectical Materialism and Literary History, p. 41.

(٢٤) انظر:

George Bisztray : Marxist Models of literary criticism, Columbia University Press, 1978, p. 88-101.

(٢٥) انظر كمثال لهذا النقد لجولدمان:

Miriam Glucksmann: Lucien Goldmann: Humanist or Marxist? in New Left Review, No. 56, July-Aug. 1969.

(٢٦)

Adrian Mellor: «The Hidden Method; Lucien Goldmann and the sociology of Literature , in Birmingham University Working Papers in Cultural Studies, No. 4, Spring 1973, p. 89.

(٢٧) Goldmann: «Criticism and Dogmatism in literature , in David Cooper (ed.) The Dialectics of literature, Pelican, 1968, p. 145.

(٢٨) Ideology and Writing, p. 904.

(٢٩) Terry Eagleton : Criticism and Ideology, Humanities Press. 1976, p. 97.

(٣٠) Towards a Sociology of the Novel, p. 156.

(٣١) نص المناظرة منشور كملحق للكتاب السابق ذكره: Cultural Creation pp. 144 – 145.

(٣٢) Terry Eagleton: Marxism and literary Criticism, University of California press, p. 32-34.

(٣٣) George Bisztray, op. cit., p. 158.

(٣٤) Janet Wolf : Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art, Routledge & Kegan Paul, 1975.

(٣٥) Serge Doubrovsky: The New Criticism in France, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press,1973, pp.186-187.

موقف من البنيوية

شكري عياد (*)

لا تبرؤاً من مسئولية هذا العنوان ولا هروبًا من تبعاته، بل إقرارا للواقع، وصدقا مع القارئ، أقول إن لجنة التحرير هى التى اقترحته عليّ وهو امتحان عسير لأنه لا ينطوى على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنيوية و" الأهلية" لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعا من الصراع الإيديولوجي قد لا يخلو من التطرف أو العناد. ولا أدرى أهى منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلنى إياها، أم خطة لاستدراجى...؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مواقف، وإذن فإنسانيتى تساوى بالضبط المواقف التى أتخذها وشجاعتى فى إعلانها، وإذا أحسنت لجنة التحرير ظنها بإنسانيتى فليس فى وسعى أن أجبن أو أخيس. ولكن إعلان المواقف لا يعنى الكذب أو التنفج. والبنيوية اليوم – يعلم القارئ – مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، أى فيما يسمي مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية، مع أن منشأها فى علم اللغة الحديث، ومن ثم فامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة أنه خادم للنقد الأدبى وتارة أخرى – شأن أى خادم خائن طموح – أنه وريثه الطبيعى، أعنى علم الأسلوب.

وإذا كانت للبنيوية هذه الفروع كلها فهى حقيقة بأن تسمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمادية الجدلية، وهى الفلسفات التى لاتزال تصطرع فى عالم اليوم. وقد تكون لى "مواقف" من هذه الفلسفات ولكنني يجب أن أعترف للقارئ بأنها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق أن أعرضها بل أن أنهض للدفاع عنها وهل أنا من الحماقة بحيث أدعى أنى حددت موقفى من "عالم اليوم"؟ إننى ما أزال فى مرحلة الفهم، وإذا اسطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركنى الموت فسوف أبادر إلى تسجيل "موقفى" من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس.

وإذن فلأفزع إلى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص. فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبى الحديث، وحسبى أن أتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود. ومع ذلك فإن مهمتى لن تكون سهلة. فالبنيوية هى بدعة العصر، وكتب أعلامها، وما

(*) المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.

كتب عن هذه الكتب، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة وإذن فلا بد من الاختيار. وسأعتمد في هذا المقال على عدد من من النصوص الأساسية لبعض أقطاب المنهج، وعدد آخر من الدراسات "المحايدة" من خارج المنهج. وإذْ لم يكن بد من الولوج إلى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لإلقاء شيء من الضوء على النقد الأدبي البنيوي، لمكان بحث "الأساطير" من العلمين، فسأرفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة، وسأحاول – ما استطعت – أن ألتزم الأمانة في العرض، والدقة في التحليل، والموضوعية في الحكم، متجانفًا عن طريقة الجدل التي يمكن أن ينزلق إليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن "موقف".

أما النصوص الأساسية التي اعتمدت عليها فينبغي أن يعد في مقدمتها كتاب سوسير "دروس في علم اللغة العام" إذْ لا جدال في أنه واضع أسس المنهج البنيوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب. ثم يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيرًا في النقد البنيوي إن لم يكن أقوى أثرا، لأنه اهتم اهتمامًا مباشرًا بلغة الأدب، وهو رومان جاكوبسون، ومقالتاه "علم اللغة وعلم الشعر" و"وجهان للغة: الاستعارة والمجاز المرسل" ضروريان لفهم معظم ما كتب في النقد البنيوي. ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لفي ستروس في تحليل سوناتة "القطط" لبودلير، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان "علم الشعر" وكتابان لرولان بارت: "درجة الصفر في الكتابة" و"س/ ز"، وأخيرًا وليس آخرا كما يقولون، مجموع لميكل ريفاتير نشر بالفرنسية بعنوان "مقالات في علم الأسلوب البنيوي". وأما الدراسات التي تناولت النقد البنيوي بالأصالة أو في سياق المنهج البنيوي بوجه عام فهي: "علم الشعر البنيوي" لجوناثان كلر، و "مفهوم البنيوية" لفيليب بتيت، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦، وقد ظهرت في كتاب من تحرير رتشارد ماكسي ويوجينيو دوناتو، واحتوت على نصوص مهمة – أشبه بخلاصات مركزة – لأعلام المنهج البنيوي في النقد الأدبي وغيره، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف أحيانا.

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية" للفي ستروس، ولم يتيسّر لدي منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة، ثم مقالة في تحليل أسطورة "أسديوال" (في ترجمته الإنجليزية) وكتابه "عقلية المتوحشين" (في ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإبهام في مواضع، ولاسيما الفصل الذى كتبه عن التاريخ. وأفدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الإنجليز إدموند ليتش، أحدهما عن لفي ستروس، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية؛ واسترعى نظري أنه تحول من ناقد للبنيوية في الكتاب الأول إلى ممثل لها في الكتاب الثاني.

وإذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقلّبون شفاههم ازدراءً. فلهؤلاء وهؤلاء أقول: إن انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث أن يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا بمعظمه، ولا يسمح له – من جهة أخرى – بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر في العالم. فالنهج القاصد هو أن يعمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية، حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر الهين، ولا أدعي أني بلغت منه ما أريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية: فإما أن تتيسّر له فيلتقط بأيسر النظر ما فيها من إضافات، وإما أن تفوته فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس، ولا يقنع بمنزل الحاكي أو المقلد أو المطبق، فإنها لا تفضل – إلا قليلاً – منزلة الجاهل المتشدق.

فلنبدأ بحثنا عن البنيوية - أيها القارئ الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه. وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به في هذا "الموقف" الصعب!

- ١ -

وأول ما ينبغى البدء به هو تمييز "البنيوية" مذهبًا أو منهجًا من كل حديث عن البنية أو البناء. فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبى. ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنيت بالتحليل الفنى للنصوص الأدبية، مخالفة للاتجاه الذى ظل سائدًا حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى، سواء جُعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعاكسًا لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية. وفى مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات **هنرى جيمس** للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان **"فن الرواية"** - على أنها تحول تاريخى، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الإنجليز وهى: **"وجوه الرواية"** د. إم. فورستر، و**"بناء الرواية"** **"لإدوين موير"** - وقد ترجما إلى العربية - وثالثها، ولعله أولاها بالعناية **"صنعة القصص" لبرس لبوك**. وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية، مثل زاوية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث، وموقف الروائى من شخصياته، ورؤيته للزمان والمكان. وكانت حركة "التجريب" لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان فى العشرينات والثلاثينات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر، حافزًا لأعمال نقدية، يصعب إحصاؤها فى هذا المقام، اهتمت اهتماما أساسيا بدراسة البناء الفنى واللغوى.

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها **إليوت وباوند** كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما **رتشاردز وإمبسون**، ولاسيما **"النقد التطبيقى"** و **"فلسفة البيان"** للأول و**"سبعة ألوان من تعدد المعنى"** للثانى، مع أن ذكر **إليوت أو باوند** قلما يرد فى هذه الكتب. فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عمومًا، والأصح أن يقال إنهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة، معتمدين على التراث نفسه. ولا شك - على كل حال - أنهما فتحا بتحليلهما لفكرتى **"السياق"** و**"تعدد المعنى"** آفاقا جديدة للنقد الحديث، وأن هاتين الفكرتين، اللتين تترددان فى النقد البنيوى، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة، فأنت تجدهما عند البنيويين كما تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم فى المدلول أو فى الاصطلاح غالبًا.

لم يكن من الغريب، قبل المدرسة البنيوية، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمى. فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله، بل إلى **"كتاب الحياة"** نفسه كما يعبر **بارت**. وإنما يكتسب المفهومان أبعادًا جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوى، والتى سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال.

والشبه واضح - على الخصوص - بين **"النقد الجديد"** الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات. بل إن النقد البنيوى سمى أيضا بالنقد الجديد. كما أن اصطلاح **"البنية"** ظل شائعا بين **"النقاد الجدد"** فى أمريكا، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضعات الفنية = المؤسسة) فى الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخلصين لتراثهم الأنجلوسكسونى الذى يهتم بالواقع المحسوس المجرَّب جانب النص الأدبى كعمل له تفرده وذاتيته، قبل أن يصبح فى الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من

الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى "**بالواقع**" الخارجي أو "**الحقائق**" الفكرية. فالعمل الأدبي عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه، أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض "**الإبلاغ**" من حساب الكاتب، وهو ما يعبر عنه **أرشيبولد ماكليش** بأن القصيدة "**لا تعني بل تكون**"، وما أشار إليه **جاك دريدا** بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز difference كاللغة الطبيعية [التمايز بين الحروف هو الذي يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعاني، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الإعرابية إلخ] بل على مبدأ الإرجاء differance أيضا [النص الأدبي لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه في حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى] وما عبر عنه بارت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف "**معنى**" العمل الأدبي، ولا حتى "**بنيته**"، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو "**اللعب**" المستمر بين سطوح المعنى.

فالفرق بين "النقد الجديد" و"النقد البنيوي" يوشك أن يكون كله راجعا إلى حالتين من حالات الفكر، لا إلى اختلاف في المسلمات أو النتائج. وهو فرق أجمله ليتش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البنيوي - كما يسمي - هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوظيفي الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات. ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان. والتكامل بينهما يظهر لدينا حين نخرج من مجال النقد النظري إلى مجال النقد التطبيقي. فهنا نلاحظ تقاربًا - إن لم نقل اتفاقا - في المبادئ والوسائل والنتائج. فإذا قارنا - على سبيل المثال - بين تحليل **كلينث بروكس** - من أقطاب النقد الجديد - لقصيدة **كيتس "إلى قارورة إغريقية"** وتحليل ريفاتير - من ممثلي البنيوية - لسوناتة **بودلير "القطط"**، وجدنا أمامنا نوعا واحدا من النقد، سوى أن الثاني أكثر تفصيلا من الأول. بل إن المبدأ البنيوي الأساسي الذي يعتمد عليه **ريفاتير** في تحليلاته كلها، أعني أن جوهر البنية هو "**العلاقة**" لا "**الذوات**" المكونة لأطراف هذه العلاقة - هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند **بروكس**، الذي يقارن بين صورتين في قصيدة **كيتس**: صورة النايات المحفورة على القارورة الإغريقية والألحان غير المسموعة التي يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه النايات، أجمل من كل لحن مسموع؛ وصورة الاحتفال الديني الذي مثله الفنان على القارورة، والمدينة التي خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر [إذ غادروها جميعا ليشتركوا في هذا الاحتفال] فيقول بروكس: "إن العلاقة بين المدينة المتخيَّلة والاحتفال المصوَّر هي ذات العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة". البنية واحدة، وهي تتكرر في أشكال كثيرة، حتى تصبح القصيدة نفسها، في علاقتها بالواقع، شكلا من أشكال هذه البنية، لعل بركس لم يعبر عن هذ المعنى الأخير بمثل هذه البساطة، لا عجزًا أو غفلة عن ذلك، بل لأن التحديد ينفي أى معنى آخر، ومن ثم يبعدنا عن الشعر بدلاً من أن يقربنا منه. وإذن فلعل خير ما يمكننا أن نفعله - هكذا يقول في ختام مقاله - "هو أن نتعلم الشك في قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلاً صحيحًا عن طريق النثر". ومرة أخرى نراه يلتقي في هذا المبدأ مع بارت الذي ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية.

ولعل هذه الفكرة هي النتيجة المنطقية التي يجد النقد الحديث نفسه مواجهًا بها، ما دام قد بدأ من مسلمة "استقلالية الأدب" ولهذه النتيجة العملية وجهها النظري الذي يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أي شيء آخر، لا "الحياة" ولا "المجتمع" ولا "الأفكار" ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية. لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس "إلى قارورة إغريقية" اهتمامًا غير عادي من النقاد الجدد، ولهذا أيضا كتب بارت كتابًا كاملاً في

تحليل قصة قصيرة لبلزاك بطلاها كلاهما فنان، إن لم نقل إن بطلها الحقيقى هو القصة نفسها. ويشير روب جرييه إلى هذا المعنى بقوله إن "زمن الرواية" عنده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها. فليس المقصود بعبارة "أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته" ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتبا أو فنانا (وإن كان لهذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن متعة القراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى، فى الحوار المستمر بين القارئ والنص. فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل لإجراء هذا الحوار. ولكن ما دور القارئ فى هذه العملية؟ إن القارئ، حين يقرأ، ليس ذاتا، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات، تكونت من خلال قراءاته السابقة، فهو يتوقع، أو يفاجأ، أو يقبل، أو ينكر، بناءً على ما قرأه من قبل. وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب. وإذن يمكنك أن تقول إن الذى يحدث، فى حقيقة الأمر، هو أن النص يحاور نفسه، كما يمكنك أن تقول - على العكس تماما، وبنفس الصدق - إن القارئ هو الذى "يكتب" النص. أما بارت فيقول، بتفصيل أكبر، إن ما يحدث أثناء عملية القراءة هو أننا "نترجم" ما نقرؤه، أى أننا نعرف ما يحدث، ونعطيه اسما، وفى خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التى يتألف منها النص.

-٢-

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن "موضوع الأدب هو الأدب ذاته" [و هو عنوان نضعه نحن لممارسة أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذى واكبه وتفاعل معه، ممارسة تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها "أدب" إذا أميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان - كما يوقف نشاط بعض الخلايا فى الأجسام الحية - ونُشّطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة فى الفن] والقول بأن "النص يحاور نفسه" [وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنخلص به منهج بارت وجوليا كرستيفا الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص]. هذه المسافة تدل - كما سبق أن قلنا عن فكرتى "السياق" و "تعدد المعنى" - على أن المذهب البنيوى اعتمد أصولا فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة، وإن كان وثيق الارتباط بها. ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا أدرى لماذا يهمل دارسو الأدب فى هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم، وكأن فيها ميكروبا يمكن أن يفسد أبحاثهم الشكلية) أن رومان جاكوبسون قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد فى أمريكا واختلط بممثليها، وإن لم يعد من أعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة، وكان هو معنيًا بالأدب من خلال اللغة دائما. ويبدو أن جاكوبسون - الروسى المولد والنشأة - هو الذى حفز النقاد فى أمريكا وفرنسا على السواء إلى الاهتمام بالشكليين الروس. هذه هى التأثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوى من خلال الترجمة والاتصال المباشر، ولا ينبغى أن ننسى- بعد - ذلك التأثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر. فالبنيوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة - بكل ما يحمله معنى البدعة من إغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين - ليست فى الواقع إلا وجها من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها إلى أواخر القرن الماضى، والتى حمل لواءها المنشئون قبل النقاد (يذكر بارت، فى هذا السياق، ميلارميه وبروست). ولكن إذا كانت الحداثة تعنى، أساسا، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كأداة توصيل، فلا شك أن البنيوية تدفع بهذه العملية إلى أقصى مداها. فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى فى الأدب، ينفى تماما وظيفة التصوير أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية، فإن ذلك المذهب هو البنيوية. والفرق بين ناقد مثل بارت وناقد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيرا) هو كالفرق بين روائى كبروست وروائى (أو لا روائى؟) كروب

جربيه. ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى. فهل يمكن أن تخلو روايةٌ ما من تصوير أو محاكاة؟ لقد اقتحم التجريد تخوم النثر. واستطاع – بواسطة التحليل البنيوى – أن يكشف عن أدق الحيل اللغوية التى يعمد إليها القصص لينسلخ عن الواقع. إن الرواية الجديدة (أو اللا رواية) عند منشئيها والمدافعين عنها هى مثل الشعر تماما "لا تقول شيئا"، بل إنها أشد تعقيدا من الشعر لأنها لا تكتفى بتعدد المعنى الذى تحدث عنه إمبسون بل تعمل على مستويات كثيرة أو تستخدم مواضعات كثيرة يتعذر إحصاؤها: بعض هذه المواضعات يستمد من الخارج: مواضعات تتعلق بالحياة الاجتماعية كعلاقات الأبناء بالآباء وعلاقات الأقارب والأصهار وقيمة المال وقيمة النسب وآداب المآدب إلخ؛ وبعضها يرجع إلى الثقافة بمعناها الضيق: من أفكار عن الفن والعلم والصحة والمرض والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة إلخ، وبعضها يرجع إلى الدين والحكمة من أفكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطبائع البشر ومصير الإنسان إلخ. وبعضها الآخر راجع إلى الفن نفسه: من طريقته فى عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها، وحيل للكشف عما يريد الروائى أن يبينه أو يوحى به من طبائع الشخصيات. وأسلوب فى التشويق يعتمد على سرٍ يلوح به الروائى ثم يعرضه ثم يقلّبه بين تلميح وتعمية وإخفاء وإظهار إلخ. هذه "الكثرة" موجودة لا يصعب تتبعها فى الأعمال الروائية الكلاسية نفسها [كل ما قبل بروست هو فى نظر بارت لا شيء، كما أن المعاصرين الذين يستعيضون عن "الكتابة" "بالفن" – مثل أندريه جيد – هم كلاسيون كذلك]. أما الأعمال الحديثة حقا، الأعمال التى جُعلت "لتُكتبَ" لا "لتُقرَأ"، أو بعبارة أخرى تلك التى توصف بأنها منتجة للمعنى، وليست بحال ما نواتج عن معنى، فهذه يقف النقد أمامها عاجزًا، أخرس. يقول بارت:

"أما النصوص التى يراد بها أن تُكْتَب، فلعله لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها. ولكن أين هى أولاً؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها إلا فى الندرة، بالمصادفة، لمحا واعتراضًا فى بعض الأعمال الحدّية أو المتطرفة): إن النص الذى يراد به أن يُكتَب ليس شيئًا متعينا ولا نكاد نجده فى المكتبة وزيادة على ذلك فمن حيث إن نموذجه هو كونه منتجًا لا ممثِّلاً) فإنه ينفى كل نقد: لأن النقد مادام ناتجا عنه فسيختلط به، وإذْ يعيد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشرًا ومفرِّقًا له فى حقل الاختلافات الذى لا حدود له. إن النص الذى يراد به أن يُكتب هو حاضر دائم، لا يمكن أن يوضع فوقه أى قول مترتب عليه (إذْ لا مناص من أن يحوِّله إلى ماض)؟ النص الذى يراد به أن يكتب هو نحن فى حال الكتابة، قبل أن تصبح لعبة العالم اللانهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمَّدة بنظام واحد (إيديولوجية، جنس أدبى، نقد) يختصر كثرة المفردات، وانفتاح الشبكات، ولا نهائية اللغات. النص الذى جُعِل ليكتب، هو الروائى بلا رواية، الشعر بلا قصيدة، المقالة بلا حديث، الكتابة بلا أسلوب، الإنتاج بلا ناتج، البناء بلا بنية".

(س/ ز، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت واتخذوها موضوعا للتندر والسخرية، أو حمّلوا المترجم وزرها. وربما أمسك بها آخرون وجعلوها كالمشق يقلدونها وهم لا يعرفون رأسها من ذيلها. وكتابات بارت لا تخلو من غموض، ولكنه غموض لايفتعله الكاتب وإنما مرجعه، غالبًا، أمران: إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة فى لغة النقد وإن كانت معانيها – فى منظومة بارت الفكرية – أكثر وضوحًا وتحديدًا من معظم المصطلحات التى تلوكها الألسن حين يتحدث

الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه. وأحسب أن القارئ الذى وعى ما مهدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليل من معانيها. وإما أنه – وهذا هو الأهم – يتحدث عن شيء غير مألوف ولن يكون مألوفا: وذلك أنه واقف على تخوم الوعي، يحدثنا عن عالم هو حرية تامة، عالم تعطلت فيه اللغات وغابت الحدود التى رسمها الإنسان، فهو إن شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) أو إن شئت فراغ مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد). **فى مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء، بل لن تكون هناك قيم ثابتة، وإنما هو فعل محض. وبارت يتحدث عن "العالم" ولكنه لا يعطي أمثلته إلا من الأدب. ويبدو لى أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما فى العالم الحديث** (أكره أن أقول: العالم الغربى، أو الحضارة الغربية، لما ينم عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس، وتباه مفلس: إنما هى حضارة حديثة واحدة، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التى تعيش وتتكاثر حول شطآنها). وإن شئت فانظر حولك: الناس، كل الناس، يجرون وراء الثروة والمنصب، والسلطة، والجاه – الأفراد والجماعات والدول، حتى إذا بلغوا ما أملوه وجدوه حطاما، فاندفعوا مرة أخرى يجرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه. القيمة الوحيدة الباقية – إن كانت هناك قيمة – هى هنا السعى نفسه ("وأن ليس للإنسان إلا ما سعى"!) دين جديد، وكأن الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض.

عند بارت، كبير نقاد هذا العصر، لا توجد إلا قيمتان أدبيتان الكتابة والقراءة: أو إن شئت الدقة فقل: الكتابة القراءة (بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ: "النص يتكلم طبقا لرغبات القارئ" – م. ن. ص ١٥٧، "فى النص لا يتكلم إلا القارئ وحده" – م. ن. ص. ن) **والقراءة الكتابة** (أى أن قيمة النص هى فى أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته، أن يحطم قاعدة التعامل الرأسمالى بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) **وهما وجهان لحقيقة واحدة أو قيمة واحدة. الكتابة فعل أشبه بالقراءة، والقراءة فعل أشبه بالكتابة، وقيمتها ليست فى الشيء المنتج** (المعنى فى الحالتين) **بل فى الإنتاج نفسه.** ولكن **"الأدب الفعل"** ليس كسائر الأفعال المدنية التى أشرنا إليها، بل هو فعل واع مدرك، هو – وحده – شاهد المأساة التى يعيشها إنسان هذا العصر. فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى تحرير الكتابة من كل المواضعات التى فرضها الأدب على نفسه فى كل العصور السابقة، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا المزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لغة "أدبية" جاهزة، حافلة بكل أنواع الزينة، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره. والحل الذى يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة، لغة "آدمية" (نسبة إلى آدم أبي البشر)، أن يعود إلى "درجة الصفر" حيث لا توجد أية علامة مميزة. ولكن السخرية هى أنه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة فى الكتابة، أى أنها ستصبح، بدورها، تقليدًا.

وإذن فالكتابة فى عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التى يخترق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز – ليجد نفسه بعد ذلك أسير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه. الكتابة هروب مستمر إلى الأمام، إلى الأمام فقط، إذ ليس هناك هدف منظور، إلا أن يكون ذلك الهدف عالما بسيطا واحدا خاليا من كل تمييز أو تحديد، نقيضا لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهاية فى التعقيد.

إن مفهوم بارت "للكتابة" يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية. وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم، ومن ثم فهى تشن الحرب على الظواهرية

والوجودية؛ وأنها علمية، تحاول أن تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية فى البحث.

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكى الإنسانى الطوبوى) ينتمى إلى مرحلة مبكرة فى تطور بارت الفكرى، ومن ثم لا ينبغى إقحامه على البنيوية. والواقع أن كتاب بارت "درجة الصفر فى الكتابة" (١٩٥٣) يحمل آثارًا قوية من الماركسية والوجودية معا. ولكنه يعد أيضًا معلمًا من معالم النقد المعاصر، وأهم من ذلك أن المفهوم الذى طرحه بارت للكتابه فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتًا فى إنتاجه الأخير، ولا أظن أن القارئ قد لاحظ فى الفقرة التى نقلناها، منذ قليل، عن كتابه "س/ز" (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار بل إننا لم نزد على أن شرحنا فكرة وردت فى كتابه المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم. فالأولى أن نسلم بأن البنيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذورًا فى هذه المذاهب، كما أن للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق. والواقع أننا، حين نفعل ذلك، نكون بنيويين وناقدين للبنيوية في الوقت ذاته: نكون بنيويين لأننا نرى أن التمايز بين أى منظومتين اجتماعيتين لا يكمن أساسًا فى اختلاف العناصر بل فى اختلاف العلاقات، كما نكون بنيويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية، من حيث إن الفلسفة أداتها اللغة، واللغة نظام رمزى) لا يعنى انقطاعًا بين نظام ونظام، ولكنه "حقل من الاختلافات لا نهاية له"، حسب تعبير بارت نفسه. أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش في "حاضر دائم"، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الإنسان، فهنا نجد أنفسنا فى موقف الناقد للبنيوية، من واقع البنيوية نفسها، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدم الهدف.

وما نريد أن نعود فنقحم أنفسنا فى فلسفة البنيوية، بعد أن آثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبى. ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول، وليس فى مقدور الناقد البنيوى أن يهرب من مشكلة القيمة، ولهذا يجد نفسه، إن أراد أو لم يرد، مستندًا إلى أسس فلسفية، فضلاً عن كونه مرتبطًا بظروف اجتماعية وتاريخية، مثله مثل الأدب الذى يدافع عنه أو يفسره. ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقا، لأنه الناقد الذى يقدم تبريرًا شاملاً ومعقولاً للأدب الرمزى والأدب السيريالى وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التى توصف "بالطليعية". ونقول إنه يقدم "تبريرًا" لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم "تفسيرا" لها، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال فىدراساته التطبيقية، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا – تلك التى يراد بها أن "تُكتَب" لا أن "تُقرأ" – هى أعمال غير قابلة للدراسة النقدية. وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب تناسبًا عكسيًا مع قربه من ذلك المثال. ولكن يقابل ذلك أن العمل الذى يخضع بسهولة للنقد هو العمل الأشد فقرًا والأقل ثمرة للناقد فلهذا وذاك يجد الناقد البنيوى بغيته حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية – فى عمل "كتِب ليُقرأ" بشرط أن يكون فى مثل هذا العمل قدر من "تعدد الأصوات" يسمح بالنظر إليه كواحد من "الاختلافات التى لا نهاية لها" والتى تكوّن "الأدب" باعتباره وحدة. ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هى إظهار الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذى صدر عنه، فإنه لا يقدم دراسة فردية عن هذا العمل، وإنما يتكلم عن "الأدب" من خلاله. وهو أيضًا لا يحاول اكتشاف "معناه الكلى"، لأن هذا المعنى الكلى إن وجد فليس هو ما يجعله أدبا، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه. ومع أن الناقد هنا لا "يعيد كتابة" العمل، وإنما "يفسره"، فإن هذا "التفسير"

يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، و "**اللعب**" الدائر فيما بينها، ومن ثم فهو "**يعيد كتابته أيضًا فى كتاب الأدب الكبير**".

-٣-

إلى أى حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه "فعل" تتداخل فيه عمليتا القراءة والكتابة - وهى نظرة عبر عنها عدد من البنيويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة؟ إننا نلمح فيها جذورًا قديمة من فكرة "**تعدد المعنى**" وفكرة "**استقلال العمل الأدبى**". ولكن الجديد فيها حقًا هو الدور الرئيسى الذى تعطيه للقارئ. فليس القارئ مجرد "**مستقبل**" أو "**متلق**" كما تعودنا أن نقول فى النقد التقليدى، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ. وإذا فسرنا هذه النظرة تاريخيا - بأن التفكير فى "**قيم مطلقة**" قد زال نهائيًا من عالمنا، وإذا رأى فيها الكثيرون إعلاءً مقصودًا لمهمة الناقد (باعتباره قارئًا نموذجيًا)، فإنها - من ناحية أخرى - اقتراح علمى للخروج من معضلة "**القيم**" عن طريق التسليم بنسبيتها، ومن ثم تنحلّ مشكلة الذاتية التى لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض. فالتقاء القارئ والكاتب فى "**عملية**" نسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا فى ظل مواضعات معينة متفق عليها بينهما ضمنا، هذه المواضعات التى نسميها التقاليد الأدبية، وإذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونها نظمًا من الرموز: تبدا بمعان جزئيّة كالمجازات والكنايات التى تعود الشاعر العربى أن يرمز بها لجمال المرأة أو شجاعة الرجل، وتنتهي بتركيبة كاملة كالتركيبة التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح، وهى سلسلة مواضعات أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين المادح والممدوح. فالأدب - من هذه الناحية - ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز. وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل المنافع، وإن اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة، فهى فى الأدب - غالبا - نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية، أو أكثر من كونها حاجة مادية.

إن مشكلة القيمة فى الكتابات العلمية المعاصرة، ومنها الكتابات النقدية التى تحاول أن تكون علمية، لا يشار إليها إلا عرَضًا، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق. ولكن البحث العلمي فى الرموز يمكن أن يحول مشكلة القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجا من نواتج الحياة الاجتماعية. وهذا هو ما تفعله "**السيميولوجية**" أو دراسة الرموز. فموضوع هذه الدراسة هو "**النظم الرمزية**" المختلفة. ومعلوم أن كل منتَج من منتجات الإنسان - سواء أكان الغرض منه فى الأصل ماديا أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى. فالمحب يقدم إلى محبوبته وردة للتعبير عن حبه، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد، على نحو ما تصفه الأغانى، وربما قدم لها عقدًا ثمينًا ليعبر عن معنى أكثر من الحب، وإذن فللهدايا بين المحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها أهل الهوى. هذا مثال قريب ولكنه كافٍ لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الإنسانية. وغنيٌّ عن البيان أنه يستخدم فى دراسة مشكلات أنثروبولوجيه عويصة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية البدائية (ومعلوم أيضا أن السحر يعتمد على استخدام الرموز).

أما فى مجال النقد الأدبى - وهو الذى يعنينا - فالمنهج السيميولوجى يساعد على حل مشكلة القيمة، أو إن شئت فقل إزاحتها من الطريق. فما زال النقد الأدبى يجد عناءً شديدًا فى التخلص من المعايير الجمالية، ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبى إذا لم ينته إلى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذاك رديء (أو قبيح)، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك، أو أن هذا يستحق الدراسة وذاك لا يستحق والذين يرفضون أى مقياس جمالى (**مثل فراى وريفاتير**) يقدمون لك بديلا غير مقنع حين يسمون "**أدبا**" كل ما قدمه منشئوه أو ناشروه على أنه كذلك،

وهـم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذْ لا يحللون إلا أعمالا أدبية منتخبة مشهودا لهـا بـالجودة، ومـا عليك إلا أن تترصد لهـذه التحليلات لـترى أنها تتضمن- كغيرها - أحكاما بالقيمة الجمالـية. والـمنهج السميولوجى - إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ، حسب نظم معيـنة مـن الـرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة - يستطيع ببساطة تامة أن يرجـئ بحـث القيمة إلى أن تُـدرس الاخـتلافات الـتى تطـرأ عـلى الذوق الأدبى باختلاف العصور والبيـئات - أو أن يحـيل هـذا البحـث برمـته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الذوق.

ولابـد هـنا مـن وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين البنيوية والسميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخـيرة نوعـا مـن الاستطراد دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ فى "العملية" الأدبية، وهى فكـرة قـد يتسـاءل القـارئ عن مدى أصالتها فى النقد البنيوى. نعم! لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البنـيوية إلى الأدب على أنه "فعل" لا على أنه "شيء" مدخلا تاريخيا، ولا شك أن القراء الذين عـرفوا شيئا عن البنيوية سوف ينكرون علينا ذلك، أما القراء الذين يتعرفون إلى البنيوية للمرة الأولى مـن خـلال هـذا المقـال فيحسـن بـنا أن نقـول لهم: إن البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقـات بـين أجـزاء الـنظام الواحـد - مـع أن هـذه العلاقـات هى جوهر النظام - بحثا وراء "تطـور" جزء من الأجزاء، فلا بأس، ولو على سبيل التجربة، أن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنـيوية معـا لأنها هى نفسها جزء من نظام كبير تجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخـية. إن "روح العصـر" تعـنى وحـدة حقيقـية متعيـنة، وليسـت مجـرد وهم اخترعته المثالية الألمانـية، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهى مسلمة من المسلمات التى يقـوم عليـها فـرع آخـر مـن الدراسـات الأدبـية الحديـثة، أعـنى الأدب المقـارن. عـلى أن المدخل الـتاريخى الـذى اخترنـاه لم يشـوه صـورة البنـيوية بـل لعله أن يكون قد زادها وضوحا. فالنظر إلى الأدب عـلى أنه "فعل" لا على أنه "شيء" قد ربطه ربطا مباشرا بالموقف "العقلانى" للبنيوية (إذا كـنا لانـزال نذكر هذا الوصف الذى استخدمه ليتش)، إذْ إن الفرق بين "نظام من الأفعال" (مثل: سـلوك مهـذب يسـتتبع جوابا مناسبا، أو العكس) و "نظام من الأشياء" (مثل تركيب جسم حيٍّ أو جمـاد) هو أن الأول تصور عقلى مجرد، والثانى صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين). وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهـو الـنوع الرمـزى فـلا يمكـن أن يتصور بدون "نظام" يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها.

وهكـذا يمكننا أن نقول إن فكرة "أن الأدب فعل" تستتبع "أن الأدب فعل رمزى له نظام" كما تتضـمن "أن هـذا الـنظام صـورة عقلـية مجـردة". وليست السميولوجية إلا منهجا لدراسة الوقائع الاجتماعـية باعتـبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة. وإذن فالعلاقة بين البنيوية والسميولوجية لم تـأت فـى حديثـنا عرضـا، بل إنها فرضت نفسها الكلمتين فى الحقيقة مترادفتان، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفا للسميولوجية فإنها تصلح تعريفا للبنيوية أيضا. أما النقد البنيوى، أو "علم الأدب" البنـيوى بتعـبير أدق، فلـيس إلا فـرعا مـن السميولوجية، يمكن أن يختفى فى يوم من الأيام، ليندمج فى هذا العلم الكبير، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى.

-٤-

وينـبغى أن نـتوقف قلـيلا عـند هذه التسمية "علم الأدب" أو "علم الشعر"، فإنها تنطوى على بعض الإشكالات التى تتعلق بالبنيوية، أو السميولوجية.

ومع أن "علم الشعر" poetique - poetics تسمية قديمة جدا، ترجع إلى أرسطو الذى يمكننا أن نصفه بأنه "**البنيوى الأول**"، فإن أرسطو ومن حذا حذوه لم يقيموا أى نوع من التقابل بين المعانى المجردة والواقع المجرَّب، بل كانوا، فى نظامهم الفلسفى، يتصورون تطابقا تاما بين هذا وذاك. ولذلك لم يميزوا فى "القوانين" التى وضعوها لصناعة الشعر بين "**الواقع**" و"**الواجب**"، وتصوروا أن ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة. أما البنيويون المعاصرون فإنهم يعلمون أن مواضعات "الكتابة" قد تغيرت كثيرا على مدى العصور، وأنها - فى العصر الحاضر بوجه خاص - تختلف اختلافا كبيرًا عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلا، ومن ثم فهم يتابعون سوسير فى تفرقته بين "اللغة" [باعتبارها من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وإن لم يوجد كواقع منطوق لدى أى فرد من أفراده] و"**الأقوال**" [وهى كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين] - فيفرقون كذلك بين "**الأدب**" باعتباره نظاما رمزيًا تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى "**الأنواع الأدبية**"، وبين "**الأعمال الأدبية**" التى هى نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما. "**فعلم الأدب**" يدرس الأدب، و"**النقد الأدبى**" يدرس الأعمال الأدبية. وطبيعي أن يمثل الأول المنزلة الأولى، بل إن الدراسة البنيوية لعمل معين كثيرا ما تجعل العمل المدروس - كا فعل بارت فى دراسته لقصة بلزاك - أشبه بعماد لدراسة يقصد بها "الأدب" بوصفه نظامًا كليًا مجردًا.

والتفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقى أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا، ومن المسلم به عندهم- كذلك - أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمنا فى النقد التطبيقى، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة. ولكننا لا نعرف لناقد غير بنيوى كلمة مثل هذه الكلمة التى يقدم بها تودوروف كتابه الموجز "علم الشعر": "**ليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر. إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى. ومن ثم لا ينظر إلى أى عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة، لا يعدو أن يكون واحدا من تحقيقاتها الممكنة. فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع، بل بالأدب الممكن؛ أو بعبارة أخرى: بتلك الصفة المجردة التى تخص الظاهرة الأدبية، أعنى أدبية الأدب**" (ص ص ١٩- ٢٠).

والنقاد، الذين يقبلون فكرة "**أدبيّة الأدب**" ويسلمون "**باستقلال العمل الأدبى**" (وإن يكن فى الواقع استقلالاً محدودًا ككل استقلال) قد لا يستطيعون أن يتصوروا "**بنية عامة مجردة**" تكون موضوعا لعلم الأدب أو علم الشعر. فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا. إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن "**الأقوال**"، ممكن علميا لأن التغيرات التى تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لاشعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل، وقد يمكن تفسيرها "**بأسباب**" معينة، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها "**قصد**" معين. وكذلك اختلاف "**الأقوال**" فى هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبى. بناء على هاتين الحقيقتين يمكن "**تصفية**" اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة. ولكن هل يمكن ذلك فى الأعمال الأدبية؟ إن هذه الأعمال - مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضعات الأدبية - تتميز بدرجة من "**القصدية**" تجعل من العسير جدا فصل ما هو "**أدبى**" بالمعنى المجرد عما لا يمكن الحديث عنه إلا فى سياق العمل الأدبى المدروس. لهذا تجد كتاب **تودوروف** المشار إليه لا يكاد يختلف - فى روحه أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته - عن كتب النقد النظرى التى تدرس "**البناء**" فى ضوء الواقع الأدبى، ولا تزعم أنها تدرس "**الأدب الممكن**". ولا شك أنه - كما هى الحال فى كل دراسة نظرية - يعمد إلى القياس والقسمة المنطقية أحيانا ليكمل بهما الاستنتاج من

الأعمال الأدبية المعروفة، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الزمن الذى تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصّ (أى الزمن الذى تجرى فيه عملية القراءة). ولكن لا شك أيضا أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التنظير الواسع. وإنما يخالف عن طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين يمتنع عن إعطاء أى حكم جمالى على شكل أدبى معين. ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣):

"والذى نرمي إليه من الملاحظات السابقة هو إثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل أو أعمال معينة، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا. وكل ما قُدِّم إلينا حتي الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن فى أحسن الأحوال إلا أوصافًا جيدة [للأعمال المدروسة]. ويجب ألا يُقدَّم الوصف - حتى وإن كان صحيحا - على أنه تفسير للجمال، إذْ لا توجد طريقة للكتابة يتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية".

ومعنى ذلك أن طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية فى عمل ما، ولا تكون لها هى نفسها مثل هذه القيمة فى عمل آخر. فلنترك مشكلة القيمة. ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الأدبى. فإذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل، فلا بد لنا من إحدى اثنتين: إما أن نهمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة فى بعض الأعمال الأدبية، وإما أن نعده داخلا فى أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية، مع أنه يمكن أيضا أن يوجد ولا يكون مؤثرا. ففي الحالة الأولى نكون قد أسقطناه وأفقرنا منه البنية الأدبية العامة، وفى الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية، مع أنه يمكن أن يكون محايدا. فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبي داخل العمل الذى جاء فيه فعلا، وإلا فإن "البنية المجرَّدة" التى نقدمها لن تعدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جدولا للحيل الفنية، وهذه وتلك يمكن أن تفيد فى توجيه النظر إلى جوانب معينة فى العمل الأدبى، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة.

هذا هو الإشكال الأول.

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفا لهجوم شديد من النقاد فى النصف الأول من هذا القرن. ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه فى مقدمة أحد فصول كتابه "وجوه الرواية" وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التى بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية، ويمكننا أيضا أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين فى حجرة واحدة يكتبون فى وقت واحد. وقد اختار فورستر، كما اختار معظم النقاد المعاصرين، النموذج الثانى. ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالبا أحكاما جمالية. ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتخلى عن المنهج التاريخى. ولكن **"علم الأدب" فى التصور البنيوى، أو السيميولوجي، كان لابد له ليكون علما وصفيا أن يتخلى عن اعتبار القيمة الجمالية، ومن ثم اضطر أن يربط القيمه الجمالية بالتغيرات التاريخية، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهرا فى صياغة قوانينه.** وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت تنظر إلى الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ، ولكنها انساقت وراء السائد فى أيامنا هذه إلى قصر مفهوم "العلمية" على العلوم الطبيعية التى تتمثل نتائجها فى قوانين ثابتة مضبوطة ضبطا رياضيا. وقد بدأ الانسلاخ من ميدان العلوم الإنسانية واللحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين: جبهة علم النفس (راجع كتاب "علم النفس الحديث" للدكتور مصطفى سويف) وجبهة علم اللغة. ولم يكن سوسير - **الأب الروحى للبنيوية - منكرا لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتى تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة.** فمعرفة

النظام يجب - منطقيا - أن تسبق معرفة التغيرات التى تطرأ عليه. وعندما أعاد ليفى ستروس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدما منهج سوسير كان الإغراء قويا: إذ إن الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدرا هائلا من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية. ولكن هذا الكم الهائل بدا مستعصيا على التنظيم والضبط العلمى، فكان معظم ما كتب فى الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف، وكان الاتجاه الوظيفى الذى مثّله فى بريطانيا أستاذ مثل إيفانز برتشارد ممهدا لنظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظما متكاملة. فجاء ستروس وأكمل هذا التصور العلمى بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى أقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق، وبدلا من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشرى، التى لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر أيضا عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقوم بها، والسحر لايختلف اختلافا جوهريا عن العلم. وهكذا كان مجهود ستروس العلمى منصبا على تنمية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت. **وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية، بل إن ستروس نفسه شارك فى تشكيل هذا النقد منطلقا من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى. ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبى عن "أدبية الأدب"، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين فى النقد أو "علم الأدب". فكان لابد من اللجوء إلى التاريخ.** أضف إلى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن ينعزلوا عن الحركة الأدبية فى زمنهم، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف تاريخية، ومن هنا كانت بنيوية **بارت** ذات ملامح تاريخية واضحة، بل إن نقده لم يخلُ هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره، وصورة **"الأدب المثالي"** فى نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلغاء للأدب بمعناه المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أى شيء آخر. أما **لوسيان جولدمان** - إن صح اعتباره بنيويا - فهو يدخل فى صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى أدت إلى ظهورها، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى).

هذا هو الإشكال الثانى.

وثمة إشكال ثالث، نترك تحديده لأحد ممثلى البنيوية. يقول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥):

"إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالا...: ما علاقة البنيوية بعلم الشعر؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة "البنيوية".

فإذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام، فكل دراسة علمية للشعر تكون بنيوية، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (للأعمال الأدبية) وعلى العموم فإن الأخذ بوجهة النظر العلمية فى أى مجال هو دائما وبالضرورة دراسة بنيوية.

أما إذا عنينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا، تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال، أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناتجة عن مصطلح متعارف عليه، فليس في علم الشعر، كما نعرضه هنا، شيء يتميز بصفة بنيوية خاصة. بل إنه ليمكننا القول إن الواقعة الأدبية، ومن ثم البحث الذى يتناولها (أى علم الشعر) يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضا على بعض المفاهيم الأدائية للغة، التى ظهرت فى بدايات "البنيوية".

وقد نتساءل عن ماهية هذه "المفاهيم الأدائية للغة" وكيف نزلت عنها البنيوية ومتى. وقد نتساءل أيضا هل المقصود بالبنيوية هنا هو المذهب البنيوى فى اللغة أو فى "علم الأدب"؟ فلم يوضح تودوروف شيئا من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى بمجرد الإشارة إليها، ولاسيما إذا كان الكتاب موجها لجمهور عريض. والإشكال الذى أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها. ثمة تعارض أساسى بين "علم الشعر" ومفهوم البنيوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاما للاتصال، والوقائع الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه. فهل تحول المنهج البنيوى عن ذلك؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم البنية ذاته؟

إن تودوروف يعد علم الشعر مبحثا من مباحث السميولوجية، ويقدر أنه سيختفى يوما عندما تصبح السميولوجية علما مكتمل البناء، تبحث فى الأدب كما تبحث فى غيره. ويقول: إن الواقعة الأدبية، وعلم الأدب الذى يتناولها، يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضا على **"بعض المفاهيم الأدائية للغة"**؟ ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين، ينسب هذه "المفاهيم الأدائية" إلى بدايات البنيوية. ولكن كتابه المشار إليه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا [ولنشرحها بعبارة أبسط نقول: إن المقصود هو وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات]. دون أن يلتزم بها فى وضع قوانين للواقعة الأدبية (أو على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا فى موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التى تحدثت عن "بنية" الرواية دون أن يكون أصحابها بنيويين. وقد وضح لنا الآن السبب فى ذلك: فهو يعلم أن بين دعوي البنيوية (ولنقل معه: فى بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضا جوهريا، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغة، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالى وتحليل لفظى وتحليل نظمى (نسبة إلى نظم الجملة Syntaxe)، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا بافتعال شديد.

أما التناقض الجوهرى بين البنيوية (أو السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعنيّه. ولعله – هذه المرة – لم يكن فى حاجة إلى أن يعين، فكل عمل أدبى هو عمل فردى، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة "لكل" عمل أدبى، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته.. ومن ثم لا يمكن الحديث عن "بنية" تخضع لها كل الأعمال الأدبية، أو صنف واحد منها، حديثا له قيمة. وقد شعر البنيويون بذلك، فرأيناهم فى السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين، ويتحدثون عن "سميولوجية الأدب" أكثر مما يتحدثون عن "بنيته". ويعبر بارت عن هذا التحول مقارنا بين كتابيه "مقدمة للتحليل البنيوى للقصص" (١٩٦٦) و"س/ز" (١٩٧٠) فيقول:

"فى النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المتعينة... وفى "س/ ز" عكست هذا المنظور، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أولى فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتمدت مسلمة أن كل نص – إن صح التعبير – نموذج نفسه، أو بعبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو

مخالف. والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشه أو دريدا. ولأشرح هذا الأمر أقول: إن النص تتخلله النظم الرمزية في جميع أجزائه، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام القصصي مثلا)، فهو ليس "قولا" محققا "للغة" قصصية".

("حديث مع رولان بارت" – نقلا عن كلر، ص ٢٤٢).

هذا هو التحول الذى طرأ على السميولوجية، ولعل من الغريب أن يُستمدَّ من نيتشه، الذى يعده البعض من آباء الوجودية، عدوة البنيوية! ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من "الكلاسية" فنازلا. فلكى تفهم اسما واحدا من هذه الأسماء عليك أن تعيِّن نقطة مركزية تحدد لك المنظور، فيتبين لك ما هو أصلى وما هو هامشى في الفكرة أو المذهب.

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلا. فقد يبدو له أن ما قلناه من أن فى كل مذهب فكرة مركزية، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه، هو أمر بديهى، لا يحتاج إلى إثبات، ولا يحتمل مزيدا من الشرح. وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هى مهاد فكرة **"الاختلاف"** التى استمدها السميولوجيون أو البنيويون الجدد من نيتشه. ولكن انظر ماذا فعلوا بها: لقد قالوا إن "الفكرة المركزية" التى تشكل المنظور الكلى لا يلزم أن تكون ثابتة، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعانى ولكنها مجموعة علاقات فحسب [مثلا: كلمة "باب" لا تعنى هذا الشىء الذى يسمى بابا إلا لأن هناك كلمة أخرى فى اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل "باب" على كل فتحة فى الحجرة. مثال آخر من الأسماء التى تدل على أوقات الليل والنهار: لو لم توجد كلمة "سحر" التى تدل على الساعة التى تسبق الفجر لوجب أن تكون كلمة "الفجر" شاملة للمعنيين... وهكذا، فمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكمات الأخرى] وإذن فلماذا لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات أخر، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها، وهلم جرا، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هى صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة، كلها قادرة على "إنتاج" المعنى، ومن ثم فمعانيها **"مرجأة"** غير محددة وليست هذه المعانى، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات، إلا حركة بين الكاتب والقارئ، أو فعلا لا يستقر عند نتيجة محددة، أو لعبا مستمرا بالدلالات تجلى "لعبة العالم اللانهائية" كما يقول بارت مستوحيا نيتشه أو دريدا.

وتجمل جوليا كرستيفا موقف السيميولوجية الوقت الحاضر بقولها:

"لا يمكن أن تتطور السميوطيقا إلا كنقد للسميوطيقا... إن البحث فى السميوطيقا يظل بحثا لا يكتشف شيئا فى النهاية إلا تحركاته الذهنية لكى يتبينها، وينفيها، ويبدأ من جديد".

(من كتابها Semiotiké، باريس ١٩٦٩، ص ٣٠– ٣١– نقلاً عن كلر = ص ٢٤٥).

إن الاختلاف بين الاصطلاحين "السميولوجية / السميوطيقا" يمكن أن يشير إلى اختلاف فى المعنى: فالسميولوجية التى تخيلها سوسير يمكن أن تكون علما، أو على الأقل منهجا فى علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعى، وقد طبقها ستروس بالفعل فى علم الإنسان. أما فى النص السابق فإنها نظرية فى المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة، لأن المعانى التى تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين، لا توجد إلا فى نوع معين من النصوص لا يصاب إلا فى الندرة (كما يقول بارت)، ولو وجد لما كان قابلا لأى تفسير، أو – بتعبير آخر – لكانت أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف. ومن ثم يتحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السميوطيقى للأدب،

يطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سميوطيقى إلا جزئيا. على نحو ما فعل بارت فى تحليله لقصة بلزاك.

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية. ولكنها ليست فى الواقع إلا استمرارًا للصورة القديمة التى رأيناها فى كتاب بارت المبكر "درجة الصفر فى الكتابة". وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح النقدى للحركات الأدبية الإبداعية المعاصرة، التى يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها. وكلاهما - النقد والأدب الإبداعى - حلقة أخيرة فى تطور أدبى نقدى يعكس وضعا تاريخيا لحضارة بلغت منتهاها. حتى أصبح "التقدم" الوحيد المنظور هو العودة إلى البكارة الأولى، إلى صورة "آدمية" من الفن والفكر والحياة.

ولعل التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آليّ يقوم به الكومبيوتر، وفى مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه. وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر. وبينما نرى انتصارات الكومبيوتر تتوالى فى ميدان العلوم الطبيعية، ودور الإنسان ينكمش فى تشكيل الحياة، نرى الأدب الحديث، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه، يقدمان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر، ويفشلان كل الفشل فى الوصول إلى أى قانون عام، فيعلنان أن كل عمل أدبى له قانونه، وبذلك يؤ كدان - مرة أخرى - أن للإنسان وضعه المتفرد فى الكون، الذى يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص.

-٥-

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه. وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث. فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم، أو أن تقتبس منه نموذجا لدرس النص الأدبى، والنص الأدبى - فى نهاية الأمر - ليس إلا نوعا من الاستعمال اللغوى.. وإذا كانت جدة البحث السميولوجى وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالبنيوية فى مسالك وعرة، وربطها بحالة الإنسان المعاصر، فإن البحث اللغوى محدد بطبيعته، وبحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى تراث غنى لدى الغربيين والشرقيين جميعا فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك. هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول "علم الأسلوب"، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجا أثمر لونا جديدًا من الدراسات الأدبية شديدة العمق والنفاذ. وعلى رأس هؤلاء العالم النمسوى المولد، الأوربى الثقافة، الأمريكى المهجر والوفاة، ليو شبتسر.

كانت دراسة الأسلوب، قبل البنيويين، قائمة على فكرة "الانحراف" أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف، ليوحى بمعان وجدانية إضافية يريدها الكاتب، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبى. وقد طوّر شبتسر هذا المنهج بحيث جعله صالحا لدراسة أعمال أدبية كاملة، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة، القوية الدلالة. فى العمل الأدبى المدروس، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل. **ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج، إذ راوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتى، ومن ثم يظل بعيدا عن عملية الأدب. فحاول جاكوبسون أن يضع قانونا عاما للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز "بسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي"،** وهى عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع

التى تتحدث عن البنيوية - والحق أنها عبارة هائلة. (وليسمح لى القارئ بأن أتجاوز قليلا صرامة هذا البحث لأقول إنى بقيت زمنا لا أقرأ هذه العبارة إلا تخيلت كارثة توشك أن تقع. وكأنها - على مذهب تداعى المعانى أو على مذهب الشبكات المفتوحة - تذكرنى بسقوط المنازل. وإنى لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن). مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسي. فعند سوسير أن هناك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - للتحليل اللغوى: إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر فى النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف أو القضاء أو العموم أو الخصوص أو نحوها. فزاد جاكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة (ويمكننا أن نعترض على هذا بأن المجاورة وحدها لا يمكن أن تكون أساسا لهذه العلاقة، وأن العلاقة الأفقية هى علاقة معنوية أولا. ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارة إلى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك). وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر، أى التشابه أو التضاد (وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية، ولكنه يميل فى أمثلته إلى التشابه والتضاد الصوتيين). فسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي معناه أن تصبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا - بطبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور. فهذا القانون الهائل لم يزد على أن كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد. وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر إلخ. إلا أمثلة قليلة [مما] أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة، فإن كان لجاكوبسون فضل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون مميزا للغة الشعرية يبدو غير مقبول، وإلا لوجب أن يكون القاضى الفاضل أشعر من شكسبير.

أما النقاد فكثيرا ما تكلموا عن "الوحدة مع التنوع"، و "التناظر" و"التقابل"، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب، بل على مستوى العمل الأدبى الكامل، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التى يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه.

وأشار جاكوبسون إلى المحور الأفقى والمحور الرأسى مرة أخرى حين حاول أن يميز بين المجاز المرسل والاستعارة، فجعل الأول راجعا إلى المحور الأفقى والأخرى راجعة إلى المحور الرأسى. والحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأسى مادمنا ننظر إلى الكلمات فى النص ولا ننظر إليها كمفردات لغوية. ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز والاستعارة من النظر إلى المعانى التى تدل عليها الكلمات لا إلى العلاقات بين الكلمات فقط. أما تمييز جاكوبسون - فى المقالة نفسها - بين الأسلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهة أن الأول يعتمد على الاستعارة والثانى على المجاز، فهو تمييز دقيق ولا شك. وهو يشهد لجاكوبسون بأنه يملك حصافة النقاد ونفاذ فكره، ولكنه لا يعتمد فى شىء على "القانون" اللغوى الذى جعله جاكوبسون أساس مقاله.

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل جاكوبسون لسوناتة "القطط" لبودلير (الذى شاركه فيه ستروس). فهو ينتهى بنظرات نافذة فى القصيدة ككل، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التى حاول فيها جاكوبسون وزميله أن يستقصيا كل أنواع "التناظر" اللغوية، من مستوى الأصوات إلى مستوى الصيغ وأخيرا مستوى التراكيب النحوية. وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر عن طريق التحليل اللغوى لاستخراج بنية القصيدة، تمهيدا للوصول بعد عدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة للقصائد كلها، أو لنوع معين منها - جهد ضائع: أما الشطر الثانى من العملية (أى استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبين

فساده على يد البنيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق)، وأما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة ألمحنا إليها فى موضع سابق من هذا المقال، وهى أن اللغة الأدبية لغة " تقصد" إلى التأثير، وهذه "القصديّة" تحتم ألا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما إلى تلك الأنواع من التناظر التى ترجع إلى اللغة العادية. ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمييز "الظاهرة الأسلوبية" عن الظواهر اللغوية العادية. أو بعبارة أخرى: أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الانحرافات، وهذا هو منهج شبتسر.

وهذا ما فعله ريفاتير بعد أن وعى الدرس المستفاد من تجربة جاكوبسون وستروس. وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس إلا تطويرا لمنهج شبتسر. ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان "مقالات فى علم الأسلوب البنيوي" مع أن منهج شبتسر منهج إنساني يختلف عن البنيوية من الأساس.

وبعد فأحسبنى قد قلت أهم ما أردت قوله عن البنيوية. ولا أظن أن هذا الذى قلته يشكل موقفا. فأنا مدين للجنة التحرير باعتذار، كما أننى مدين لها بالشكر لأنها دفعتني إلى أن أحدد - على الأقل مع نفسى - جملة أشياء إن لا تكن موقفا فإنها تمنعنى من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة: أعنى - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعمى، أو التهجم الجاهل، أو الغفلة السعيدة. فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء، فقد بلغت من هذا المقال ما أريد.

هوامش البحث:

Ferdinand de Saussure: Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson: «Linguistics and Poetics» in: Style in Language, ed. by Thomas /A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy » in: European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et ClaudeL vi - Strauss: «Les Chats de Charles Baudelaire» in: Introduction la stylistique du Fran ais, par I. Sumpf (Larousse, Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Todorov Po tique (col. Points, ed. du Seuil, Paris, 1973)

Michael Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971)

Jonathan Culler: Structuralist Poetics (Routledge and Kegan Paul, London, 1975)

Philip Petit: The Concept of Structuralism (Gell and Macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denato (editors):

The Structuralist Controversy, (The Johns. Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi- Strauss: «La Jeste d'Asdiwal» in: The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic, London, 1967)

The Savage Mind «Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach : Levi - Strauss (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

الأنساق و البنية

كمال أبو ديب[*]

منذ أن طرح الشكليون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر[1]، ثم طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره - ١ - خصيصة للغة الشعر، و - ٢ - الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفكسي (Mukarofski) التأريض الأمامي(Foregrounding) [2] حاولت دراسات متعددة اكتناه التجليات المختلفة للأنساق، مدعمة وجهة نظر ياكوبسن، أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة أسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تمحيصه، وتطويره. فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلا، هما مايكل ريفاتير (Riffaterre)[3] وجوناثان كلر (Culler)[4] مواقف مشككة من عمل ياكوبسن، بيد أن تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الأنساق خصيصة للغة الشعر، بقدر ما اتجه إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفي للنسق. قال كلر، مثلا، إن المهم ليس الوجود الموضوعي للنسق فى القصيدة، بل كون الأنساق والتناظرات والفصلات (Categories) المكتشفة فى القصيدة عامة "خصائص مميزة"[5] فيها.

- ١

لاشك أن لريفاتير وكلر وجهتي نظر تستحقان الاهتمام، إن لم يكن القبول، على الأقل فى تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته؛ إذ إن ملاحظات كلر الأخرى التى تعترض على وجهة نظر ياكوبسن بالقول إنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجاده فى أى قصيدة، أو إن التناظرات وضد - التناظرات يمكن أن توجد فى أى مقطع نثرى[6]، ملاحظات أدخل فى باب المماحكة الفكرية، ولا يغير قبولها أو رفضها فى شىء من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية، وتناظرية، وتنسيقية طاغية، تشكل مكونا أساسيا من مكونات الشعرية (يميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة). ومع أن مناقشة أفكار ريفاتير وكلر ليست بين أغراض الدراسة الحاضرة، فإنه لمن الضرورى أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بحد ذاته فى الدراسات الإنسانية كما هو فى العلوم، لايقل أهمية عن تحليلها ووعى أبعادها الوظيفية[7]. ومن البديهى أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى: إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة.

(*) المجلد الأول ، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١.

٢ -

فى دراسة سابقة [٨] حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على تشكله فقط، بل على طبيعته العلائقية أيضا: أى على تشكله وانحلاله فى النص. واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية: فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوى إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز، ثم انحلاله إذ ينتهى التمايز. والتمايز يعنى نشوء علاقة بين X (المتماين) و (اللامتماين) أى أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام: استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاؤها. كما اقترحت أيضا أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية فى نمو بنية النص. وقد جلت الدراسات التى قمت بها سابقا وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق: النسق الثنائى، والنسق الثلاثى، والنسق الرباعى. كما جلت ظاهرة هامة هى طغيان النسق الثلاثى لا فى الشعر وحده، بل فى العمل الأدبى بشكل عام، وفى الفكر الإنسانى نفسه: فى الأسطورة، والحكاية الخرافية، والقصة، وفى التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية[٩]. بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة، دون أن تسعى إلى فهمها، واكتشاف دلالاتها، ووظيفتها فى البنى التى تقع فيها، مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا المفهوم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التى تتجاوز طاقات باحث واحد.

٣ -

أحاول، فى الدراسة الحاضرة ١ - اكتشاف الأنساق المميزة فى عدد من النصوص الشعرية الحديثة. ٢ - القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية: لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب، بل من حيث فاعليتها الكلية فى البنية، ومن حيث علاقاتها، بالتحديد، بتنامى القصيدة ورؤياها الجوهرية. وإذا كان فى العبارة الأخيرة "رؤياها الجوهرية" ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوى أو "الفاعلية البنيوية"[١٠] كما وصفه **رولان بارت** فى دراساته المبكرة[١١]، فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوى بحيث يطمح فى النهاية إلى تحديد "الرؤيا الجوهرية" للعمل الأدبى ووضعها فى سياق بنية الثقافة. فى الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح "الرؤيا الجوهرية" لا يتطابق تماما مع مصطلح **لوسيان جولدمان "رؤيا العالم"**[١٢] وإن كان يتشابك معه إلى حد بعيد. بيد أن التمييز بين المصطلحين، الآن، ليس ذا أهمية حاسمة.

٤ -

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوى، قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثى فى تشكيل بنية القصيدة وحسب، بل كون البنية، أحيانا، وليدة تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة: أى أن البنية تتطابق تطابقا كليا مع حركة النسق. وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوى له، حيث يستحيل عمليا تكوّن البنية من تشكل النسق دون انحلاله.

فى النصين التاليين لسعدى يوسف[١٣] جلاء لما يقال هنا:

" كيف تغدو السماء
خطوة واحدة؟
كيف تغدو الجذور
تاجنا؟
كيف تغدو المدينة

جبلاً؟

....

....

....

فى الجبال

فى ظلام الجبال

تتمشى الأيائل"

(٢)

" بين بيت يُسوِّرنى وسماء طليقة

كيف أختار بيتى

بين صمتى وأغنيتى

كيف أختار همسى

بين أحداقها و الثياب

كيف أدخل

....

....

....

تمتمة من شميم الصنوبر

همهمة من غصون الصنوبر

غمغمة فى الظلام."

إن كـون البنـية هنا، تحديدا، هى تشكل النسق وانحلاله، ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثى بحذف أى من عناصره المكونة. لنقرأ النص (S.I) بإحدى الطريقتين:

S.I.I كيف تغدو السماء	S.I.2 كيف تغدو السماء
خطوة واحدة؟	خطوة واحدة؟
كيف تغدو المدينة	كيف تغدو المدينة
جبلا	جبلا
فى الجبال	كيف تغدو الجذور
تتمشى الأيائل	تاجنا؟

ثمـة بعـد خفـى للـنص، لا عـلى صـعيد البنية الدلالية فقط، بل على صعيد عملية الانبناء (Structuration) دُمِّـر الآن فـى (٢ – ١. ١. S) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكل النسـق الـثلاثى. بـل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثى ليبدو، أولا، فى الفراغ المنقط الذى استخدمه الشـاعر ليشـغل المساحة الفاصـلة بـين حركتى القصيدة، فقد جاء الفراغ المنقط (بشكل واع؟) نسقا ثلاثـيا (ثلاثـة أسـطر مـن الـنقاط)، ويـبدو، ثانـيا، فى الحركة المضادة التى تتلو انحلال النسق إذ تتشـكل هـى بدورهـا مـن ثـلاث وحدات: مما يشعر بتأصل النسق الثلاثى فى بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبى على حد سواء.

٤ – ١

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكونه. وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدى له فـى الدراسـة المشـار إلـيها سـابقا[١٤]. كمـا يفترض فهم النسق بالشكل الذى حُدِّد به أعلاه تحليلا

بنيويا لـ ـ ١ ـ النص من حيث هو بنية مكتملة ـ ٢ ـ النسق ـ ٣ ـ علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية.

٥ ـ

أتناول ـ فى الدراسة الحاضرة ـ ثلاثة نصوص مبدئية، آملا أن أنتقل فى دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشابكا وتعقيدا. ويظل الهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناه كل ما يستحق الاكتناه من أبعاد. بشكل خاص، أتجنب فى هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة، لا إخفاقا فى إدراك جذريتها، أو إهمالا لها، بل إدراكا لطبيعتها المعقدة، ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها[١٥].

٦ ـ

ثلاثة نصوص حديثة:

بدر شاكر السياب

غارسيا لوركا[١٦]

فى قلبه تنّور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور:
طوفانه يطهّر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثُدىّ الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مُدى للقابلات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهى تمضغ الشعاع
شراعه الندىّ كالقمر
شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع
كأنه زورق طفل مزّق الكتاب
يملأ مما فيه، بالزوارق النهر
كأنه شراع كولمبس فى العباب
كأنه القدر.

تبدأ القصيدة بصورة متوهجة، متفجرة (التنور فى القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدّية أساسية: النار / الماء تُخلّق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب، وتُتجاوز علاقات النفى التى تقوم بينهما عادة (الماء يطفىء النار). ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدرا لقوتين إيجابيتين: النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية: التنور يُخبز فيه بإشعال

النار: النار تنضج الخبز، الجباع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية ـ (النار الأسطورية التى تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقى)، أو عبر كليهما معا، والماء مفورا يطهِّر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم، وإعادة الطهارة إليها: الطوفان فى الأساطير السومرية، وطوفان نوح فى التوراة). وتضع القصيدة، عبر هذه الأبعاد الأسطورية، وعبر التجدد والولادة، الفنان ـ الشاعر فى سياق القوى المبدعة الخلاقة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه، من خلال علاقات السياق الذى تضعه فيه، طبيعة البطل الأسطورى. يصبح القلب، إذن، وهو الداخلى، مصدّرا لقوّتين فياضتين خارجيتين هما، فى الواقع اليومى، قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا إلى مصدر فاعلية واحدة تدميرية، لكن تدميرها أسطورى، بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها. وتتميز الصورة التى تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة، والتوهج، والعنف والقدرة على تغيير الأشياء.

تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهرى: محور التوحد بين النقيضين النار والماء؛ بيد أنها تخضع لتحول داخلى بارز، يتمثل فى الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءا، هى فاعلية النسج والتجميع، اللذين بيدآن فى إطار الإبحار والمطر، قبل أن يتابعا تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء.

وتنتقل القصيدة من الداخل إلى الخارج (قلبه   مقلتاه) ومن المُفْرَد إلى المثنى، محتفظةً بمحورها الجوهرى، ذلك أن ما تنسجه المقلتان هو شراع (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية، بل من اللظى (المرتبط بالنار)؛ وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور نفسه، فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من مغازل المطر (الماء) ومن عيون تقدح الشرر (النار). وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة متوازنة، إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين.

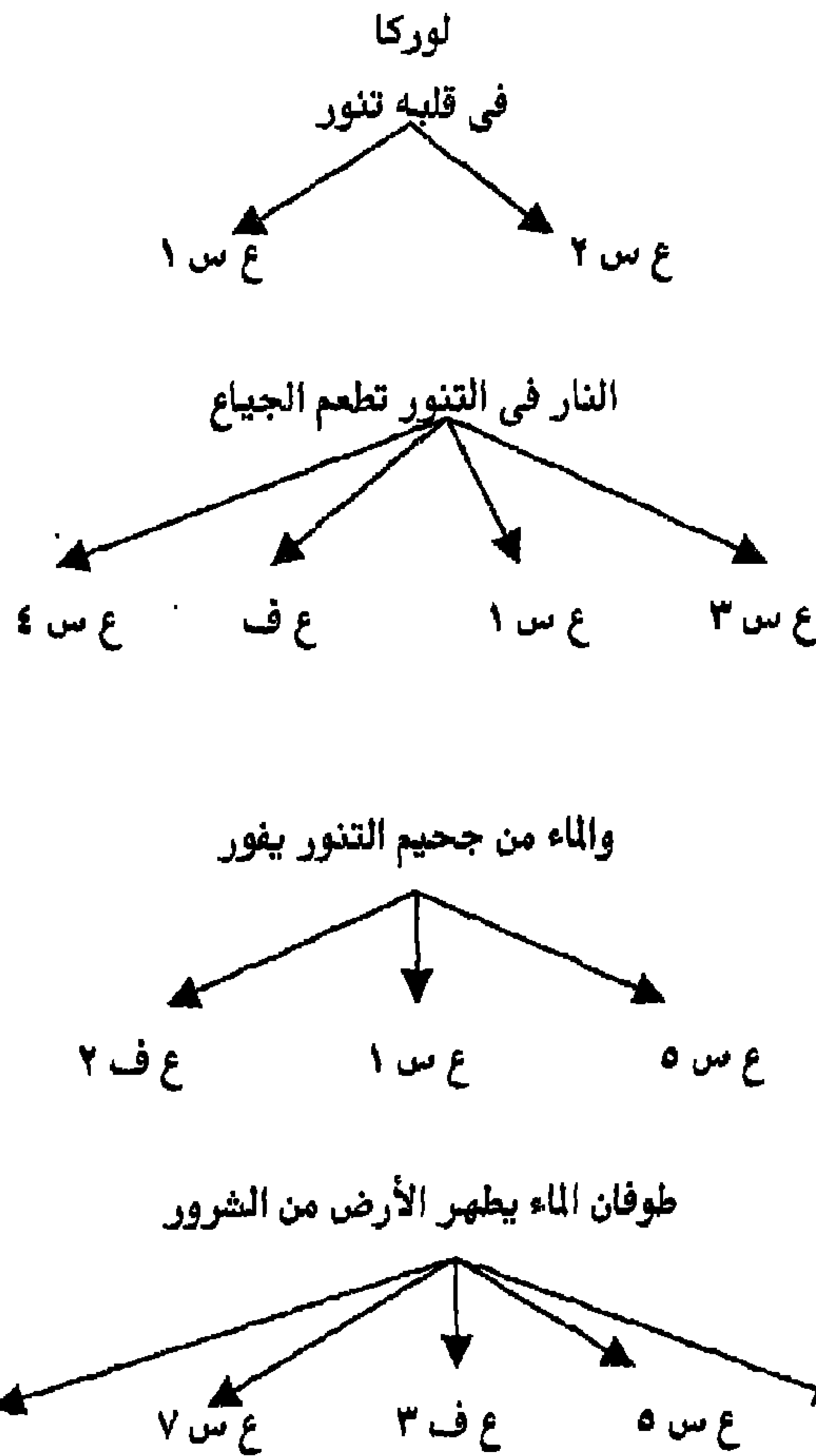
بيد أن القصيدة، تبدأ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية، إذ تقحم مجموعة من الصور التى تفقد النمو الداخل على محور القصيدة الجوهرى، ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء / النار، لتطغى صورٌ مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى، متجسدة فى بنية لغوية تجميعية يبرز فيها دور حرف الجر "من" الأساسى فى عملية التجميع (من × ومن ... ومن   إلخ) ويتجلى طغيان المائية فى المكونات (من ثُدىّ الأمهات ساعة الرضاع؛ الحليب تحول للمائية) و(من مدى تسيل منها: السيولة مائية) و(من مدى للقابلات تقطع السرر: سيلان الدم تحول لسيلان الماء). ويخفت دور النار والنارية إلى درجة كاملة تقريبا، باستثناء بروزها فى تحول لها شاحب هو صورة الشعاع: (من مدى تمضغ الشعاع). بيد أن النارية هنا لم تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقة، بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية (فالشعاع ضحية للمدى). ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلى لخطين: سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من نجيع) ثم صورة الثدى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر، ثم إلى الحركة الثانية من القصيدة فى صورة الطفل. ويلعب هذا التنامى دورا توسطيا، إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من العنف، ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذى سيستمر فى الحركة الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية.

بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التى نسجت منها خيوط الشراع والتنامى التوسطى الذى يتخللها ـ والتى تتمحور جزئيا حول محور القصيدة الجوهرى لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء ـ يعود الشراع إلى البروز، مكتملا، قويا، طاغيا. ويتجلى فى أول صورة له مرتبطا بالماء (شراعه الندى) محوِّلاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائى أيضا (القمر الذى لا يرتبط بالنداوة يصبح هنا نديا)، ولكنه يمتلك خصائص ضدّية: فهو ندى كالقمر / قوى كالحجر، وهو جامد كالحجر / سريع كلمحة البصر، وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع.

بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هى أنها تبقى معزولة مستقلة، لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التى خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء فى الحركة الأولى. وتتجسد هذه الانعزالية فى البنى اللغوية التى تسبك فيها الثنائيات فى كل من الموضعين. فى الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية : أى أن الشىء فيها يتولد من الشىء وينبع منه :

في قلبه تنور ———— النار في التنور ———— والماء يفور
جحيم التنور يفور ———— الماء يشكل طوفانا ————
الطوفان يطهر الأرض.

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكى التشجيرية[١٧] يبدو تعقيد وتشابك مكوناتها اللغوية، وتفرغ البنية العميقة لها فى بنية سطحية تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س ١ تحدث فى A b C كما تحدث ع س ٥ فى C D . وتتدرج جميع العلاقات ضد العبارة (فى قلبه).



أما فى صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد فى بنى متوازية: كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتى جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة، ولا تترابط الجملتان لغويا حتى بأداة العطف، أبسط مؤشرات الترابط:

شراعه الندى كالقمر

شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع

أى أن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة فى بنى سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة **تراكمية** صرفًا للثنائيات الضدية تمنعها من التنامى والتفجر بالوهج والحدة والعنف التى تتنامى بها الثنائيات فى الحركة الأولى. من جهة أخرى، كانت الثنائيات فى الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة: أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقا بل تظل صفات مستقلة. ولذلك يأتى الشراع عاريا من الفاعلية الخلاقة، **جامدا** رغم وصفه بالسرعة، **معزولا** عن سياق التغيير والعطاء والصراع، ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع.

وإذ تتبلور صورة الشراع فى هذا الإطار المتفتت، الذى تنعزل فيه الأشياء، وتكتسب طبيعة تراكمية، لامتنامية، تتولد صورة جديدة له فى إطار التمزق والتكاثر العددى الصرف، وتقلص صورته من **شراع إلى زورق طفل** (زورق طفل مزق الكتاب ليملأ النهر بالزوارق). ثم يكتسب الشراع تجسده النهائى فى إطار الالتباس الدلالىّ والرمزى، بعد أن كان محدد الدلالة، إذ يربط بشراع كولمبس فى العباب (مغامرًا مكتشفًا لكنه فى الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريديته، وذهنيته، لكنما بطغيانه وبسلطته التى لا ترد فى الوقت نفسه). وخلال ذلك كله يتبلور الشراع فى إطار وحدانية البعد، مرتبطا بالماء، عاريا بشكل مطلق عن النار.

٦ - ١ - ١ -

هكذا تتنامى القصيدة من حركتها الأولى حيث تتفجر الصورة بتوهج وعنف حادين، عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء)، إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء، وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات، ثم إلى حركة نهائية تختفى منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق، وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلوا كليا. أى أن القصيدة تنتقل من **الفعل** إلى **اللافعل**، من **القوة** إلى **الضعف**، من **التفجر** إلى **الانسياب**، من **النار** / **الماء** إلى **الماء**، من **المحسوسية الحادة** (التنور) إلى **التجريدية** (القدر)، ومن **الداخل** (قلبه) إلى **الخارج** (شراع كولمبس فى العباب، القدر).

وتتم هذه التحولات، جذريا، عبر فاعلية أساسية فى بنية القصيدة هى **التنسيق وخلق الأنساق**، كما سأحاول أن أظهر فى فقرة قادمة.

٦ - ١ - ٢

تشكل الحركة الأولى، كما أظهرت الفقرة السابقة، حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق، وتتبلور هذه الخصائص فى المكونات اللغوية الدلالية، فى الرموز التى تولدها القصيدة، وفى التركيب التوالدى المتشابك اللاثب للبنية اللغوية. بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضا للتفجر والتوهج والعنف، وتؤدى إلى خلق بنية **منفصمة داخليا** موزعة باتجاهين: **تتمثل** فى **سيطرة الجملة الاسمية على الحركة وتولد رموز التفجر والعنف منها**، ولا تبدو ثمة من حاجة للتدليل على الاختلاف الجوهرى فى الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية، بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الاسم ولازمنيته، فذلك مبدأ مؤسس فى

الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو. ويبدو جليًا أن انبثاق الحركة الأولى فى القصيدة من سلسلة من الجمل الاسمية، أو بالأحرى، من جملة اسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تتفرعُ إلى سلسلة من الجمل الاسمية المنضوية (Subordinate) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة لمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور، النار، الماء، الجحيم، الطوفان). ويعمق هذا التصادم كون الأفعال فى الجمل الفرعية أفعالا منضوية أيضا، أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء. وبهذه الصفة، تنقسم القصيدة، فى هذه الحركة منها، إلى فاعليتين: فاعلية التفجر والعنف والاندفاع، وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة. ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة، إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإبداعية[١٨] (٢١١) = مستفعلن، و(٢٢) متفعلن ثم (٢؟) فعولْ، مع حدوث واحد لـ (١١١) = مفعولْ، وتطغى فيها وحدة أخيرة فى كل بيت تنتهى بحرف مدّ متلو بساكن (أى بمقطع زائد الطول)، ويجلو التحليل أن البيت الأول يتألف من مستفعلن مفعولْ (١١١،٢١١) أى من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة؛ وفى طغيانها توليد للسكونية والصلابة، فيما يخلق المستوى الدلالى صورة نارية متفجرة متوهجة. ويستمر هذا التوزع فى الحركة، بين ما تجسّده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية، فى الأبيات التالية، إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلى:

(٢١١	٢١١	٢؟	
٢١١	٢٢	٢؟	
٢١١	٢٢	٣١	٢؟
٢٢	٢٢	٢٢	٢؟
٢٢	٢٢	(٢٢	

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطغى بشكل كلى على البنية الإيقاعية، متمثلة فى كل موضع يرد فيه الاسم وفى موقع الفعل (تطعم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا فى موضعين هما حيث ترد (جحيمه) و(يطهر).

وتتماكن هذه البُنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جحيمه. وتنتهى ببداية فاعلية المقلتين اللتين تنسجان الشراع؛ إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق؛ كما تنتهى القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هى (المطر، الشرر، الثمر، السرر).

ثمة، إذن، توتر داخلى فى بنية الحركة الأولى من القصيدة: توتُّر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصورى والحقول الدلالية التى تمتلكها المكونات اللغوية فى الحركة، وبين البنية اللغوية التى تنسكب فيها هذه التصورات والحقول. الأولى تخلق بُعْدَ التفجر والتدفق والاندفاع، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة.

وتنتشر خصائص الحركة الأولى، كما يحدث فى الشعر بشكل عام فيما يبدو، عبر القصيدة بأكملها مولدةً فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه. ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكوّن الأنساق المتشكلة فى بنية القصيدة والتى سأبدأ بمناقشتها بعد قليل.

٦ - ١ - ٣

تتنامى القصيدة، على صعيد آخر، من مادية المكونات اللهبية المتفجرة التى تمارس فاعلية التطهير والإطعام، أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط فى العالم. إلى حركة

وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبيا وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنساني، مكتسبة بعدًا جماليًا ناعمًا إلى حد ما "تجمّعان من مغازل المطر خيوطه" أو بعدًا فوقيًا، وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط فى العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المجازى التجريدى نسبيا. ويتجلى هذا المستوى من تنامى القصيدة فى صورة "مدى الغزاة" التى تجسد فاعليتها التدميرية لا بمحسوسية الصور فى الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع؛ الماء من جحيمه يفور يطهر الأرض)، بل فى لغة فوقية، فمدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحتز الرقاب، أو تطعن الأجساد، مثلا، بل "تمضغ الشعاع". وتشع الصورة داخليا بدلالات ضدية باتجاه "النار فيه تطعم الجياع" و"ثدى الأمهات ساعة الرضاع" و"لذة الثمر" (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط بالفم بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة، لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لايقع فى سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة المجاورة وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح: المذبوح يؤكل، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن الممضوغ أيضا لايقع فى سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع). وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهنى أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس. ويستمر هذا التنامى باتجاه التجريدى، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسية وتوهجا، فى صورة الشراع الذى يربط بموجودين: أحدهما علوى، أثيرى، رغم ماديته (القمر) ـ الشعاع ينتميان إلى حقل دلالى واحد، والآخر مادى أرضى لكنه جامد ميت (الحجر). ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والمتوهجة للشراع إذ يربط بحركة بُرَهية خاطفة عارية تقريبا من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر). ولاتعوض صور "الربيع" و"النجيع" عن فقدان الثقل المادى تعويضًا ملموسًا ثم يكتمل فقدان الكثافة المادية بربط الشراع بالزوارق الورقية الممزقة من كتاب، وبربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولبس فى العباب، وأخيرا، بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية، وفقدان الكثافة المادية، عن طريق ربطه بالقدر. وينبغى أن يؤكد، فى هذه المرحلة، أن الصور التى يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصمة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة ويبدو الشراع من خلالها معزولا بشكل خاص عن المشاركة والانخراط فى االعالم، إذ ينتفى فى هذه الحركة وجود الآخر الإنسانى الذى جاءت فاعلية النار، كما جاءت فاعلية الماء، من أجله فى الحركة المعركة الأولى من القصيدة. وحيث يبرز الإنسانى (الطفل) فإنه يبرز فى دور جديد، دور منضو (subordinate) لا طرفًا فى عملية المشاركة التى يتفجر التصور الأساسى فى الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها.

٦ ـ ١ ـ ٤

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى فى الحركة الأولى من القصيدة فى بنية الجملة الاسمية، وإلى كون الفعل منضويا بالنسبة للاسم. وتستحق هذه الظاهرة تقصيًا أعمق، لأنها تشكل أحد مستويات النمو فى القصيدة.

تبدأ الأفعال بالطغيان فى الحركة الأولى ابتداء من "مقلتاه تنسجان"، وتكتسب بنية الجمل طابعًا فعليًا طاغيًا، إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال فى صورة خيوط الشراع. بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتى محكومة [بالمعنى الذى يقصده تشومسكى (Govern)] بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هى الفعل وجملته).

ويبدو بجلاء أن الأفعال فى هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هى عليه فى صورة التنور، حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسين للقوى المتفجرة من التنور "النار تطعم؛ الماء يفور، الطوفان يطهر".

أى أن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل فى إطار الجملة الاسمية نسبيا إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائيا، (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاغية على الحركة) ثم تتجه فى الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة.

يبدو، إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة متدفقة بل تميل إلى تقليص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية. وينشأ من ذلك توتر، أو مفارقة ضدية أساسية، بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التى تحاول تجسيد هذا التصور: أى أن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص، لا تعميق وتكثيف، للتصور المتفجر فى حركتها الأولى، أو لرؤياها الجوهرية، رؤيا التفجر الذى يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإخصابية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلا أسطوريا يؤدى إلى بعثه النقى. وتتأكد، بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة، الخصيصة الأساسية فيها التى برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن.

٦ ـ ١ ـ ٥

تنقسم الأنساق المتشكلة فى القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية: ١ـ النسق المتشكل من الجملة الاسمية، ٢ ـ النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف الجر+) النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن+).

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التى تتجسد فيها صورة التوهج، والعنف، والحدة: أى أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع، لغويا، فى أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة، والثبات، ومقاومة الحركة الحادة:

فى قلبه تنور
١ النار فيه تطعم الجياع
٢ والماء من جحيمه يفور:
٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثى المتشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى ينحَلَّ مولدًا حركة تغير بارزة فى تنامى القصيدة هى لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع، بدلا من أفعال العنف والاجتياح. وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل، نابعا من تكرار الفعلية (تنسجان، تجمعان) لينتهى بسرعة ثم يطغى نسق تراكمى يتأسس على حرف الجر وملحقاته؛ ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسى للتراكم، تبدأ ضمن النسق الفعلى السابق لتستمر فى النسق الجديد طاغية طغيانا كاملا: تنسجان من لظَى شراع
١ تجمعان من مغازل المطر
خيوطه
٢ ومن عيون +
٣ ومن ثدى +
٤ ومن مدى +

٥ ومن مدى +
٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا، إذ إن (من) تولد أنساقا منضوية ضمن النسق الرئيسي (من مدى نسق رباعي ينضوى ضمن نسق من + الأساسي وهو نسق سداسي) بالإضافة إلى كون من قبل بدأ النسق الرئيسي قد دخلت في تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسي (من الشرور، من لظى). ولطغيان هذا النسق التراكمي في مركز القصيدة تأثير جوهري على حركة القصيدة وتناميها، كما سيشار بعد قليل.

بعد اكتمال النسق السداسي، يبدأ نسق جديد رباعي مؤسسا على لفظة (الشراع، التي كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق السداسي). ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية، بصورة تكرارية للبنى المتوازية، كما ذكر في فقرة سابقة:

شراعه الندى +
شراعه القوى +
شراعه السريع +
شراعه الأخضر +
الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعي ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثي جديد مؤسس على التشبيه، أى أنه ينضوى ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه):

كأنه زورق طفل +
كأنه شراع +
كأنه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسة من الأنساق، دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة؛ أى أن هذه البنية، مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها، تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه، وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلا من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر. ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية، باستثناء النسق الفعلى الثنائي في (تنسجان ـ تجمعان)؛ بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلى لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق. أما الأفعال الأخرى ـ بشكل خاص في الحركة الأولى ـ فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية، ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطعم، يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها، خالقا توترا بارزًا بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التى تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها.

في ضوء ما سبق، يمكن تحديد فاعلية الأنساق المتشكلة في القصيدة بنقطتين:

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية، والإفصاح عنها؛

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها.

فالأنساق، إذن ذات فاعلية تقليصية، معوقة، تتخذ مسارا مضادا للمسار الذى تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة. وإذ يلاحظ أن النسقين الطاغيين في النص هما نسق رباعي ونسق سداسي، وأن النسق الثنائي الوحيد هو نسق فعلي، ثم إن النسق الثلاثي يتشكل مرة واحدة في خاتمة القصيدة، تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المتشكل

ووظيفـته: هل تؤدى الأنساق المختلفة وظائف مختلفة فى بنية النص؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقصية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن.

٦-١-٦

فـى التحليـل السـابق للأنسـاق، حُـدّد النسق، ضمنيا، بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتـؤدى إلى تمـيز بـارز بـين اللغة المنسّقة واللغة الحرة. لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنـه الانـتظام فى التعامل مع المكون اللغوى المفرد فى وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة. بهذا الـتحديد يمكـن، مـثلاً، أن يدرس **تأنيث** الأفعال فى النص باعتباره ظاهرة خالق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو تذكير الأفعال. ويتمثل نمطا النسق فى الجدول التالى:ـ

الفعل مؤنثا	الفعل مذكرا
تطعم	يفور
تنسجان	يطهر
تجمعان	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	مزّق
	يملأ

كذلـك يتمـيز عـلى أساس التحديد نفسه، نسق التعامل مع الصفة، ويتجلى فور الاتجاه إلى تسـجيل هـذا الـنمط مـن النسـق أن الصـفات المباشـرة (أى التى تتمثل فى كلمات مفردة فى مقابل الصـفة الكامنة فى جملة) تنعدم فى حركة القصيدة الأولى، أى فى كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات ـ المحور (مقلتاه)، لكنها تطغى فى الحركة الثانية، كما يجلو الجدول التالى:ـ

الحركة الأولى: الذات المحور	الحركة الثانية: الشراع
صفة تنور جملة (النار فيه ... الشرور	النـدي
صفة شراع جـملة	القـوي
(تجمعان ... الشعاع)	السـريع
	الأخـضر
	الأحـمر
	الخضيب
	صفـة طـفـل:
	جملة (مزق الكتاب)

وتـتوزع القصـيدة، مـن خـلال هذيـن النسـقين، بين عالمين، عالم فاعلية المؤنث، وهو عالم ضـدى (الـنار تطعـم الجـياع؛ عيناه تنسجان الشراع؛ خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يطهر من الشرور، الشراع ذو ملامح إيجابية صرف)

والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحد المتضادات؛ أما العالم الثانى فإنه إلى حد بعيد عالم استرسالى نابع من فاعلية لا ضدية، وبين عالم الفعل وعالم الصفة. فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة، من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللازمنية والثبات، من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسترسالية النابعة من طغيان وحدانية البعد.

ويجسد هذا المستوى من بنية القصيدة الرؤيا الجوهرية ذاتها التي تتجسد فيها على المستويات الأخرى، كما ظهر تحليل الأنساق والظواهر الأخرى سابقا.

على صعيد آخر تبدو القصيدة من صورة النار والماء فى الداخل (فى قلبه) وتنتهى بصورة الشراع (الذى تنسجه مقلتاه) فى الخارج؛ وتبدأ بصورة المادى المتفجر (التنور) وتنتهى بالمجرد اللامحدد؛ كما تبدأ بالتشكل فى إطار الأفعال ثم تتحرك بشكل طاغ إلى الأسماء، ويلاحظ أن الحركة الأولى (الأبيات ١ ـ ١١) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الأسماء ٩ / ٦ + ٣٢ ؛ أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين ٨ + ٢٦ (الرقمان ٦، ٨ يمثلان ورود الضمائر، وهى أسماء أصلا).

٦-١-٧

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل فى إطار رؤيا ضدية للوجود الإنسانى، للذات فى علاقتها بالوجود، ثم أن تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تفجر ـ إذ تنحل ضديتها فى ذروة نمو القصيدة ـ شرارة التكون الكلى الذى تتجسد فيه فاعليتها فى الوجود. لقد بدأت القصيدة بالتشكل فى إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء: العطاء المغذى والفيضان المطهر) لكنها، فى حركة تناميها، وصلت نقطة انكسار باتجاه وحدانية فى البعد طاغية. ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية فى أنساق فور ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة إلى نقطة تراكمية، فقدت فيها خيوط حركتها الاحتدامية الأولى وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات) التى انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئا من كثافة دلالاتها متجسدة فى نسق ثلاثى، فى صورة شراع كولبس فى العباب وتجسيد االشراع بربطه بالقدر.

ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقى، أى الحيز الذى تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية ثم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل، يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع: (الأفعال المرتبطة بـ"مدى").

أى أن ثمة تماكنًا مطلقًا بين المستوى التصورى لحركة القصيدة وبين عملية انبنائها: ثمة انقطاع فى نمو القصيدة، وحركة انكسار، يتجسدان على محورى تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوى للقصيدة بما هى بنية فيزيائية مغلقة. وفى هذه العلاقة الأساسية بين المحورين، وفى تنامى القصيدة ووصولها إلى أزمتها الداخلية، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دورًا جوهريًا هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة.

٦ ـ ١ ـ ٨

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضديّة طرفاها التصور الجوهرى للذات المعاينة، والبنية اللغوية التى يتجسد فيها هذا التصور. وإذ يفصح الآن عن الذات المعاينة، (التى أشير إليها باقتضاب فى الحركة الأولى) وهى **غارسيا لوركا**: الشاعر بطلا (أو الفنان بطلا)، يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التى تبلورها للشاعر (للشعر، للفن) من حيث هو فاعلية فى العالم. وضمن هذه المعطيات، تبدو القصيدة مشروخة بمفارقة ضدية أساسية: ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعى هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التى تنميها القصيدة لدور الشاعر فى التاريخ بل دور البطل فى التاريخ، رؤيا ديناميكية، حركية فياضة، يتجلى البطل فيها فاعلية

إبداع وتغيير للعالم، فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيدا جدليا (تطعم الجياع وتطهر الأرض) وطاقة على الحلم، وعلى حمل عذابات العالم، وخلق روح المغامرة والاكتناه. غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واعٍ؟) لعبثية هذه الرؤيا، لانتفاء دور البطل التاريخ، لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم. ويتجسد هذا الانشراخ، هذه المفارقة الضدية، فى الثنائية الضدية الأساسية فى القصيدة: الداخل / الخارج: قلبه / مقلتاه. فالقلب يتوهج بطاقات ثورية، تغييرية هائلة، تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة فى الوجود الإنسانى؛ أما المقلتان فإنهما تفعلان على مستوى الحلم، وفى إطار الحلم، والإبحار، والانفصال عن العالم. هكذا يتفتت التفجر الأولى للقصيدة وينحل من لهب جامح إلى انسيابية حلمية؛ من فاعلية، أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعى وراء الحلم. وتخلو القصيدة، عمليا، من أى فعل حقيقى للتغيير.

وفى هذا الانشراخ، تلعب الأنساق دورا جوهريا: فهى التى تكشف عملية الانهيار التدريجي لتفجر القصيدة، وتقلص الفعل والتوهج والاندفاع، وتلجمها، محولة إياها إلى سكونية طاغية. وهى التى تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع، وبالتالى انعدام القوى الحيوية (الديناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله.

تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية، بالخصائص التى حددتها الدراسة، من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان. فهى ليست معاينة لذات فردية وحسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر ودوره فى تغيير العالم. ويبدو لى أن هذه الرؤيا تنتمى إلى عالم فئة محددة فى بنية الثقافة العربية، هى فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة، وتستقى من موقع هذه الفئة التى بشرت بتغيير الشعر: فى طبيعته ووظيفته، ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية، إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ، المخلص بالبطل الذى يغيّر العالم، يحرقه حرقًا أسطوريًا من أجل أن يخلقه نقيًا جديدًا خصبًا (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء، وأساطير الموت والبعث: تموز وأدونيس....إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحّد دور الشاعر ـ الشعر بدور البطل ـ الفرد، وأصبح هذا البطل المهدى المنتظر الذى سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان. ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسيا إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية، إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجياع وتطهر الأرض من الإثم.

بيد أن هذه الرؤيا كانت منشرخة فى أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد، الشاعر) لدور المنقذ. أى أنها كانت، جوهريًا، رؤيا مأساوية تحمل فى جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذى فيه تبلورت. ولذلك فقد كانت تنتهى، فى قصائد تنتمى إلى هذه الفترة، بتبشيرية ساذجة أحيانا، تأتى بصفة إلصاقية فى القصيدة، غير نابعة من منطقها الداخلى (قصيدة السياب "مدينة بلا مطر" مثل متميز، وشعر خليل حاوى فى نهر الرماد مثل آخر) وتنتهى، فى قصائد أخرى، بانهيار مأساوى تفجُّعى، بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب "مدينة السندباد" مثل ممتاز، وقصيدة حاوى "لعازر ١٩٦٢" مثل آخر).

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فيما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالة فى عمل الشاعر كله (١٩)، أو فى أعمال المرحلة، كلها، فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص، بين أبرزها النصوص التى ذكرت قبل قليل. لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذرى فى لغة الشعر، والتحول عن بنية القصيدة ـ الأسطورة الذى طرأ على الشعر العربى فى أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧، إذ طغت لهجة المراثى والبكائيات، مفصحة عن المستوى الذى اقترحت أنه كان ضمنيًا (لاواعيا؟) فى شعر المرحلة السابقة، (لكنه كان حاضرا باستمرار

حضورًا بارزا لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفى القصيدة المدروسة للسياب الآن، ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة، ويتحول إلى المنظور الفعلى الذى تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياتى وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثًا خاصًا، ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن.

يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم. جارى العزيز، من زمان.
عرفته بئرا يفيض ماؤها
وسائر البشرْ
تمرُ لا تشرب منها. لا ولا
ترمى بها. ترمى بها حجر
"لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبةٍ بدمه الطليل
"تُرى، يحوّل الغدير سيره كأن
تبرعم الغصون فى الخريف أو ينعقد الثمر
ويطلع النبات فى الحجر؟
"لو كان لى.
لو كان أن أموت أن أعيش من جديد.
أتبسطُ السماءُ وجهها، فلا
تمزّق العقبان فى الفلاة
قوافل الضحايا؟
أتضحك المعامل الدخان؟
أتسكت الضوضاءُ فى الحقول.
في الشارع الكبير؟
أيأكل الفقير خبز يومه.
بعرق الجبين. لا بدمعة الذليل؟
"لو كان لى أنَ أنشر الجبين
فى سارية الضياءِ.
لو كان لى البقاءُ،
تُرى، يعود يولسيس؟
والولدُ العقوقُ، والخروف،
والخاطئُ الأصيب بالعمى
ليبصر الطريقا؟"
وحين صوّب العدوُّ مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابلٍ

من الرصاص والردى.
صيح بهم: "تقهقروا. تقهقروا.
في الملجإ الوراءَ مأمن
من الرصاص والردى!؟
لكنّ إبراهيم ظلّ سائرا،
إلى الأمام سائرا،
وصدره الصغيرُ يملأُ المدى!
"تقهقروا. تقهقروا.
في الملجإ الوراءَ مأمن من
الرصاص والردى!"
لكنّ إبراهيم ظلّ سائرا.
كأنه لم يسمع الصدى.
وقيل إنه الجنون.
لعلّه الجنون.
لكنني عرفت جارى العزيز من زمان
من زمن الصّغَرْ.
عرفته بئرا يفيض ماؤها.
وسائر البشر
تمرُ لا تشرب منها. لا ولا
ترمى بها. ترمى بها حجرْ. (٢٠)

تقدم "البئر المهجورة" نموذجًا ممتازًا لاكتناه التنسيق، وأشكال التنظيم، أو الترتيب المختلفة التي تكشف دراسات ياكوبسن ولوتمان (٢١)، بشكل خاص، أنها لصيقة بلغة الشعر. ويبرز التنسيق فـي بنـية القصـيدة بـدءا مـن تقسيمها المقطعي وحركاتها، وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى، كما سينجلى فـيما بعـد. فعلى صـعيد الحـركات المكونـة تنبـنى القصيدة ظاهريا فى ٦ حركات يمكن تقليصـها، فـى الواقع، إلى أربع حركات ١، ٢، ٣، ٤ تنحل هى بدورها إلى حركات ثلاث إذ إن ١، ٤ همـا الحـركة نفسـها وقـد دخـلها في ٤ تغـير جـزئي فقط. أى أن الحركة ١ بصورتها ١، ٤ والحـركة ٣ تؤطّران الحـركة ٢، التى تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسقا ثلاثيا. وتتشكل مـن ١، ٣ مـن جهـة و٢ مـن جهـة أخـرى ثنائـية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة، هى ثنائية السرد / النجوى الداخلية؛ الراوية / إبراهيم.

ويـتمايز طـرفا الثنائـية عـلى مسـتويات مـتعددة، أبـرزها مستوى اليقين النابع من السرد / التسـاؤل (الـنابع من النجوى الداخلية). وفيما تتكرر الحركة ١ بصورة كلية، كما أشير قبل قليل، فـإن الحـركة ١ تكتسـب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط "لو كان لى أن + فعل للأنا + تُرى (أو الأستفهام) + فعل للآخر مشروط وجوديًا بفعل الأنا ونابع منه). وتمثل هـذه الصـيغه البنـية العمـيقة (بلغـة تشومسـكى) للحركة ٢، أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هى بدورهـا نسـقا يتـنامى من ـ١ـ فاعلية الطبيعة ـ ٢ ـ إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة ـ ٣ ـ إلى فاعلـية الإنسـان، أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هى الطبيعة الإنسان، وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لفى ـ شتراوس بالتوسط) بين طرفيها:

الطبيعة: ترى يحول الغدير سيره ـــــ (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

الحركة التوسطية: أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسنة)

أتضحك المعامل الدخان + (...) (نتاج الجهد الإنسانى المؤنسن)

أياكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

الإنسان: ترى يعود يوليسيس

والولد العقوق، والخروف

والخاطئ الأصيب بالعمى،

ووجود الخروف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان، لأن الخروف هو الخروف الضال (فى التراث الدينى المسيحى)

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث "ترى" حتى مرة واحدة)، فيما تستخدم (ترى) في كلتا الحركتين الأولى والثالثة.

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التى يتكرر فيها لو كان مع تنويع فى تركيبها: لو كان لى

لو كان أن أموت

أما الحركتان (الطبيعة والإنسان) فإنهما يستخدمان الجملة:

"لو كان لى أن أنشر الجبين

فى سارية الضياء"

كاملة، مع تغاير بينهما، إذ ترد "من جديد" فى الأولى، وتتكرر بعد الجملة (×) "لو كان لى" متلوة باسم، لا بأن المصدرية + فعل، كما كانت فى الحركة الأولى:

"لو كان لى البقاء"

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية: تبدأ الحركة الأولى بجملة مباشرة سردية، على درجة كبيرة من البساطة مجسدة إبراهيم فى إطار العادى اليومى، المألوف "جارى العزيز" ومؤكدة عاديته ومألوفيته باختيار الاسم "إبراهيم" أولا بأبعاده الدينية المتمثلة فى فعل التضحية ونذر الذات، (إبراهيم الخليل)، وثانيا بأبعاده الشعبية المتمثلة فى شيوع الاسم وتقليديته وريفيته. وعبر هذه الأبعاد، مندعمة، تتأكد تاريخية الاسم كذلك، ثم تتعمق هذه التاريخية بتاريخية المعرفة (من زمان). كذلك تتعمق المألوفية والشعبية والتاريخية فى الصورة الشعرية التى يتجسد من خلالها إبراهيم "بئرا" لارتباط البئر بالتراث الشعبى، الريفى خاصة، ولعراقة البئر التاريخية.

بيد أن الجملة تنمى، فى حركتها، محورين: العادى، اليومى، المألوف والمأساوى المتجسد فى علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين. وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت، عرفته؛ لا ولا: ترمى بها، ترمى بها) ثم تكرار سائر، تمر على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى فى سائر: بقية البشر والذين يسيرون، بما فى ذلك من تكهن بفعل المرور: تمر.

وتفصح الحركة الأولى عن علاقات متشابكة بين إبراهيم وبين الآخرين، تتميز ـنى صعـد المفرد / الجماعة: المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك: اللغة المجازية/ اللغة المباشرة. ويبدو أن ثمة انقطاعا كاملا بين طرفى الثنائية يتمثل فى العطاء/ اللاستجابة، فى الحركة/ اللاحركة. إبراهيم يفيض باتجاه الآخرين، لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين إبراهيم / الآخرين ليس انقطاعًا مطلقًا، بل إن بينهما لتوحدًا؛ إذ إن الآخرين هم طموح فيض إبراهيم ومتَّجه حركته.

وينعكس هذا، لغويا، فى تحوّل المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بئرا يفيض ماؤها) وتحوّل البشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر، بدلا من يمرون).

فى الحركة الثانية، صوت إبراهيم ـ النجوى الداخلية، تبتدئ الجملة باللحظة الحاضرة عارية من السياق الزمنى، ودون تاريخ، ومشيرة باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد فى صيغة "لو .... ترى". وعلى عكس الحركة الأولى التى يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوية) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل). أى أن بين الحركتين اشتراكا لكن بينهما اختلافا فى الذات التى تروى (الصيغه الواحدة ذات مضمونين متغايرين). ويتداخل السرد، بشكل إشارى لمحى، مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته: إبراهيم يترك كتابة على ورقة مخضوبة بدمه الطليل؛ وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنسانى بتغيير العالم، والطبيعة، وقوانين الأشياء، وعلاقات الإنسان بالإنسان وبالعالم، وخلق عالم أكثر سلاما، وعدالة وتناغما عن طريق الفعل الذى يتجاوز الموت، فعل البطولة والتضحية. وتتشكل كلمات الموت فى أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة، بادئة دائما بالعبارة "لو كان..." ومن الدال أن الحركة بأكملها، باستثناء التدخل السردى البسيط فى بدايتها، حركة للنجوى الداخلية. وتقف لغة النجوى الداخلية نقيضا للغة السرد، فهى لغة احتمالات، وتساؤلات، لا لغة تقرير. وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام، فى مقابل الجملة الخبرية الإثباتية فى لغة السرد. كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة، وجودية، بين إبراهيم (الذات الفردية)، والأشياء العالم، الإنسان، عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل الفردى، بالدم ـ القربان. وتزدحم اللغة هنا بالصور التى تقترب من تجسيد اجتراح المعجزة "تبرعم الغصون فى الخريف؛ يطلع النبات فى الحجر".

فى الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصى؛ وتتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسقى شبه كامل، إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر:

"تقهقروا تقهقروا
فى الملجأ الوراء مأمن
من الرصاص والردى"

كما تكرر جملة السرد:

"لكن إبراهيم ظل سائرا"

ومن الشيّق أن جملة الصوت الآخر تكرر هى بدورها جزءا من الجملة السردية الأولى فى الحركة ٣:

"وحين صوب العدو مدفع الدرى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى"
صيح بهم: تقهقروا، تقهقروا.
....
من الرصاص والردى"

هكـذا تصـبح الحـركة بأكملها تداخلا نسقيا كثيفا لا يتطور، بل يتشكل مأساويا عبر إقحام الصـوت والحـدث وصـورة إبراهـيم فـي متواليـات تعمـيق بُرهية التجربة وطبيعتها الخاطفة. ويبلغ الـتكرار درجـة أسمـى حـين ينـتهي الحدث، فعليا، بالعبارة "وصدره الصغير يملأ المدى" دون أن تنـتهي الحركة التي تلوب على نفسها مكررة المقطع المحرقي "تقهقروا تقهقروا.... كأنه لم يسمع الصدى".

فـي الحـركة الرابعة، تتكرر الحركة الأولى بشكل كلي، ويقحم فيها صوت خارجي: "وقيل إنـه الجـنون" يعلـق عـلى الحـدث، لكـن صوت الراوية "لعله الجنون" يعمق العلاقة الحميمة بين الـرواية وبـين إبراهـيم متجسـدة فـي الصيغة ".... لعله.... لكنني" التي ينفي الجزء الثاني منها الجـزء الأول (القبول بالتقيم الخارجي) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعي، مألوف، متوقع من إبراهيم - البئر مضيفا إضافة كاشفة هي "من زمن الصغر" تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعية الحدث، طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل.

ثمة ملاحظة أخيرة شيقة:-

هـي أنه في الحركتين ٢، ٤ يقطع السرد مرة واحدة فقط بغبارة تنتمى إلى صوت خارجي، وأن النجوى الداخلية تقطع مرة واحدة فقط بعبارة تنتمى إلى السرد:

١- وقيل إنه الجنون
لعله الجنون
لكنني عرفت جارى العزيز

٢ - "لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد"
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبة بدمه الطليل.

وأن الحـركة ٣ تصـبح مـزيجا مـن تداخـل السـرد والصـوت، أى من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد.

"وحين صوب العدو
....
صيح بهم: "تقهقروا"
لكن إبراهيم ظل سائرا
....
"تقهقروا"
لكن إبراهيم ظل سائرا."

٦ - ٢ - ١

هكـذا تؤسـس القصـيدة أنسـاقها، لكـنها تـتعامل معهـا بحيوية عميقة، فلا تسمح للأنساق بالـتجمد عـلى صورة واحدة، بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة، مدخلة التنوع على النسق، ومداخلة بين الأنساق. بيد أنها، رغم ذلك، تظل قادرة على بلـورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضيء كل

طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة، القلقة المتسائلة المنطوية على إيمان بعظمة الفعل الإنساني، تقف نقيضا للغة الراوية البسيطة المباشرة. وعبر هذا التضاد ينشأ ما أسميه فى دراسة أخرى (الفجوة: مسافة التوتر)[٢٢] التى تميز الشعرية إلى درجة أسمى. وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١، ٤) للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة، وتوتر، وتعميق حيويته وإبراز الهوة بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق؛ بين الزمن وبين اللحظة؛ بين عطاء الآخر والموت من أجله.

أى أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل محورين: محور العادى، اليومى، البسيط والتاريخى، ومحور البطولى، الخارق، واللحظوى. ويمتلك كلا المحورين طبيعة مأساوية تتنامى عبر صورة الفيض من فيض الماء (البئر) الذى لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم ـ البئر) الذى لا يستثير، هو بدوره، استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة والإنسان)، وحول محورى العقل، الجنون.

فالرؤيا الجوهرية التى تجسدها القصيدة للوجود الإنسانى رؤيا مأساوية مبتهجة فى آن واحد: تنبع من اكتشاف العلاقة الحميمة بين المحورين: من كون الخارق البطولى مشروطا بالعادى، المألوف؛ من كون الفعل الفائق الذى يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية، نابعا بشكل طبيعى من اليومى "جارى العزيز"، والمألوف والتاريخى الضاربة جذوره فى الأرض وحب الآخر. وبهذه الصفة فإن القصيدة تعقلن الخارق البطولى اللحظوى بربطه، وجوديا، باليومى البسيط، المألوف، وتحل التناقص الظاهرى بينهما، دون أن تجعل البطولى شيئا متميزا فى النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة، فصيلة ـ السوبرمان.

٦ ـ ٢ ـ ٢

تتشكل بنية القصيدة، كما أصبح جليا، من تداخل أنساق تلوب على ذاتها، متنامية من السرد إلى الصوت، ومن الصوت إلى السرد، ومن اللحظة التى تختزل الماضى إلى اللحظة الخاطفة، ومن التحقق إلى الإمكانية.

ويطغى على القصيدة النسق الثلاثى، الذى يكتمل ثم ينحل، خالقا لدى انحلاله تغيرا جوهريا فى مسار بنية القصيدة. وينحصر هذا النسق ضمن نسق ثنائى يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة. وفيما يتألف النسق الثنائى من أنساق ثنائية فرعية:

"عرفت إبراهيم
عرفته.......
لا، ولا
ترمى بها، ترمى بها حجر"
من زمان
من زمن الصغر
من الرصاص والردى
....
لكن إبراهيم ظل سائرا.....

فإن النسق الذى يجسّد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا:

"ترى يحول الغدير سيره
كأن:

١ - تبرعم الغصون
٢ - أو يعقد الثمر
٣ - ويطلع.....

ثـــــم:

١ - أتبسط السماء....
٢ - أتضحك......
٣ - أتسكت
٤ - أيأكل"

ثـــــم:

١ - ترى يعود يوليسيس
٢ - والولد العقوق
٣ - والخروف
٤ - والخاطئ.....

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث، اللحظة الخاطفة، الفاجعة، الخارقة في إطار اليومي، العادى، التاريخي، وتكون وظيفة الأنساق المتكررة في الصوت الآخر تعميق كثافة اللحظة المأساوية، كما يعمق الإطار اليومي للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ به وبه تنتهي، بلهجة استسلام كلية. ويتم هذا التعميق والإضاءة عن طريق إقحام طرفي ثنائية ضدية في سياق واحد، بأسلوب أقرب إلى أسلوب المجاورة السينمائية، أو ما يسميه ياكوبسن المجاورة (contiguity) (وهي نوع من المجاز المرسل علاقاته تضم عددا من علاقات المجاز المرسل التي حددها النقاد العرب: الجزء الكل- مثلا، وليس بينها المشابهة).

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريري الذى يطرح الأشياء على مستوى الحقيقة التاريخية العادية، والمؤلف من جملة خبرية مثبتة، وجملة خبرية منفية، كثافة التساؤلات والقلق والحدث المأساوى، والمفارقة بين العادى (تقهقروا، فى الملجأ الوراء مأمن) والخارق البطولى (لكن إبراهيم ظل سائرا). كما يضيء التكرار الكلى للحركة الأولى كثافة التنويع فى التكرار التداخلى فى الحدث المأساوى فى الحركة الثالثة، والتكرار التداخلى للتساؤلات القلقة فى الحركة الثانية.

فى بنية النص، ثمة إذن دور جوهرى للأنساق المتكررة، لا من حيث هى علامات دالة فقط، بل من حيث توزيعها المكانى والعلاقات الفراغية التى تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبنية. فوجود النسق السردى (عرفت ..... حجر) حركة أولى للقصيدة، ثم عودته ليشكل الحركة الأخيرة منها؛ تأطير، بالمعنى الفيزيائى، للحدث المأساوى فى سياق اليومى المألوف، وللحظة الخاطفة البطولية، فى سياق التاريخى البسيط. وبهذا التأطير، وعبر تعميق حدة التضاد بين طرفى الثنائية الضدية، يبلغ المؤطر درجة باهرة من النصاعة، والحدة، والتوتر. وقد يكون هذا التأطير أحد الوجوه الجوهرية للعملية التى أسماها موكاروفسكى التأريض الأمامى: وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة. لكنه يتخذ هنا طبيعة أكثر داخلية: هو وضع حركة جوهرية فى النص ضد خلفية إطارية مغايرة، تبرز الجوهرى بوضعه فى نقطة الإضاءة المركزية. وجلى أن هذه العملية هى، فى "البئر المهجورة"، وظيفة للأنساق وعلاقاتها بالمكونات الأخرى لبنية النص.

٦ - ٢ - ٣

تجلو هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيت)[٢٣] خصيصة جوهرية فى بنية القصيدة كنت قد ميزتها فى دراسات سابقة لنصوص أخرى، ابتداء من شريحة الأطلال فى الشعر

الجاهلي، وأشرت إليها في دراسة نص السياب (وهي جديرة باكتناه متقص في ذاتها إلا أن ذلك يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هي أن الحركة الأولى من القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تتنامى منها القصيدة تناميا انتشاريا ودائريا، معمقة ومكثفة خصائص في الحركة الأولى قد تكون جنينية أو لمحية. ويمكن اعتبار هذا النمط من التنامي، تنسيقا على مستوى تصوري. إن الحركة الأولى لتحدد، أولا، طبيعة العلاقة بين الأنا والذات المعاينة (إبراهيم) (جاري العزيز.)، ثم تتنامى هذه العلاقة في المقطع الثالث والأخير بشكل خاص، حيث تقف الأنا نقيضا للآخرين في رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون، لكنني...). وتحدد الحركة الأولى، ثانيا، طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم "بئرا" يفيض ماؤها وسائر البشر تمر لا تشرب منها لا ولا ترمي بها حجر) ثم تتنامى هذه العلاقة - ١ - إذ تتحول صورة البئر التي يفيض ماؤها إلى المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعا، ويفيض الدم، و- ٢- إذ يفسّر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون).أما علي صعيد البنية اللغوية، فإن الحركة الأولي تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكونا أساسيا للغة القصيدة، ثم تتنامىالقصيدة في جسد لغوي بين سماته الأكثر تميزا كونه يتشكل من تكون الأنساق واتحلالها وتداخلها وتشابكها. وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين لشخصية إبراهيم: البعد اليومي المجسد في لغة بسيطة مباشرة والبعد الآخر المجسد في لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها)؛ ومن هذه الصورة تتنامى القصيدة لتطغى عليها صورة السائل (الماء؛ سارية الضياء؛ ترى يحول الغدير سيره؛ يعود يوليسيس (البحار)؛ مخضوبة بدمه الطليل؛ والدمع والعرق: بعرق الجبين لا بدمعه الذليل)؛ ويتجسد ما هو غير مائي أو سائل في صورة السائل (تحت وابل من الرصاص والردى). كذلك تخلق الحركة الأولى حسّا بالزمن الممتد الطويل (عرفت... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة معمقة أكثر امتدادا (عرفت .... من زمان، من زمن الصغير).

وأخيرا، إن المقطع الأول ينبع، إيقاعيا، من طغيان الوحدة (٢٢ – متفعلن) بحركيتها وزخمها، وندرة الوحدة (٢١١ – مستفعلن) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه، وصفته: بئرا يفيض). ثم تأتي بنية القصيدة الإيقاعية تناميا وتعميقا وتكثيفا للوحدة (٢٢) مع ورود نادر للوحدة (٢١١).

وعلى هذا الصعيد الإيقاعي ثمة ظاهرة جزئية: هي أن الحركة الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضافي) مرتبطةً بطول الزمن. ثم تعود هذه الظاهرة، إلى البروز في الحركة ٢ في سياق مشابه ("يعود يوليسيس"، البحارُ باستمرار).

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نموًّا انتشاريًّا، تعميقيا، إلى حد بعيد، للحركة الأولى، وتكون في الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية. ولعل ذلك أن ينعكس - ١ - في انتشار خصائص الحركة الأولى عبر القصيدة و - ٢ - في عودة الحركة الأولى في نهاية القصيدة، مشكلة بذلك دائرة مغلقة تبدأ حيث تنتهي وتنتهي حيث تبدأ. ولهذا النمط من بنية القصيدة أهمية حاسمة في الشعر، بشكل عام، كما أنه يتكرر في عدد من قصائد يوسف الخال بشكل خاص، مما يجعله جديرا بدراسة مستقلة متعمقة آمل أن تتاح الفرصة للقيام بها في المستقبل، أو أن يقوم بها باحثون آخرون، إغناء للدراسة النقدية الجادة وتعميقا لها.

أدونيس

"أرض بلا معاد"

"حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل
تظل في أرض بلا معاد
تظل في أرض بلا ميعاد

حتى ولو رجعت يا أوديس."

تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (لو + فعل الشرط + جواب الشرط).

وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية، فيما يُعَمِّق فعلها الثاني بسلسلة من التكرارات.

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة، بل محكومة بالأداة حتى. وهذه الخصيصة تمنح الشرط توترا داخليا حادا، إذ إنها - فيما يبدو أنها ترجح إحدى إمكانيتي الشرط النظريتين، وهي الإمكانية الإيجابية (الرجوع) - تعمِّق نفي هذه الإمكانية مؤكدة نتيجتها السلبية سلفا: أي أنها، بكلمات أخرى، تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق نظريا، لكنها تجعل تحققه عاجزا عن تغيير شيء من الطبيعة الضمنية لجواب الشرط.

منذ البدء، إذن، تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل الشرط، وامتناع تحققه؛ لكن هذا التناوس يصبح غير دلالة في ضوء عاملين: بدء جملة الشرط بـ حتى، وطبيعة جواب الشرط الذي يساوي بين الحالتين: اللاتحقق والتحقق إذ يقود كلاهما، في النهاية، إلى النتيجة ذاتها: الثبات على حالة واحدة لا متغيرة، كانت قائمة قبل تحقق الفعل، وتبقى قائمة بعده.

وتقع القصيدة، على صعيد الزمنية - الحركة، بين قطبين: أ - اللحظة الحاضرة × ١ (=أوديس تاريخ من الرحيل، في أرض بلا ميعاد، في أرض بلا معاد) وهي لحظة سابقة على الفعل (الرجوع)، واللحظة ( ) التي يفترض نظريا أنها مغايرة لـ (×) لأنها تالية للفعل. لكن القصيدة تلغي هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين (×) و ( ) وتتنامى، مكانيا، لتكشف أن ( ) هي (×)، أي أن الفعل **يخفق في أن يصبح مصدرا للحركة والتغير**، ويظل مصدرا للثبات وتأكيد اللاحركة. وهكذا يمتنع التغير في القصيدة، ويفرغ الفعل من فعليته.

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط، كما بلورت قبل قليل، على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة. ففعل الشرط، مثلا، ليس واحدا، بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين، أحدهما داخلي (ينسب الفاعلية إلى الذات - أوديس) والآخر خارجي (ينسب الفاعلية إلى الخارج

ـ الأبعاد، الدليل). بيد أن البدائلية، هنا، ليست فاعلية إيجابية، إذ إنها تصبح، هي بدورها، غير ذات معنى، لأن كلا البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها:

البديل الأول	رجعت يا أدويس
البديل الثانى	ضاقت بك الأبعاد واحترق الدليل

يلاحظ أيضا أن البديل الثانى يضم فئتين: الجمع المؤنث (الأبعاد) والمفرد المذكر (الدليل)، دون أن يكون للمغايرة بينهما تأثير على صعيد الثبات والتغير. بطريقة مشابهة، تتركب الموجودات فى القصيدة فى مزدوجات:

ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
فى وجهك الفاجع
أو فى رعبك الأنيس

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية، بل مكونات تعمق الحركة الأساسية وهى: تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوما بـ حتى.

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثى، خصيصته الأولى هى الثبات وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل، أرض بلا ميعاد، بلا معاد)، وليس فيه أى فعل للحركة، رغم أن مضمونه الأساسي هو الرحيل: و هو فعل الحركة الدائبة.

و الرحيل يتحول تاريخا، لا عملية حاضرة، ودلالة الفعل الوحيد فى هذا النسق هى دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل.....) ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة: الزمن/ المكان التى يعمل طرفاها الآن لا فى اتجاهين متضادين، بل فى اتجاه واحد هو تأكيد السكونية. فالزمان ـ التاريخ ـ بعد مستقر تشكل واكتمل، مرتبط بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير، والأرض (التى تتكرر) تتجسد هنا ثباتا مطلقا يشد الإنسان إليه مسمِّرا إياه، فهى أرض بلا ميعاد، وبلا معاد، تقف معزولة عن الماضي والمستقبل، منقطعة عنهما، أى ثابتة دون قوى تستطيع أن تدخلها فى سياق التغير.

كما يتعمق الثبات من تنامى ثنائية ضدية أخرى هى الأرض / الماء، يتجسد فيها الماء (البحر، مكان الرحيل) أرضا، أى أنه يسلب من مائيته وحركيته، وسيولته، ومتغيريته ويجمد فى طبيعة صلبة، جامدة مستقرة استقرارا مطلقا.

أخيرا، يتعمق الثبات فى تأسيس الثنائية الضدية ميعاد/ معاد التى تشد المستقبل/ الماضى، مكانيا وزمانيا [الميعاد نقطة زمانية فى المستقبل، ومكان مستقبلى (أرض الميعاد) والمعاد نقطة زمانية في الماضي ومكان ماضوى (مكان الانطلاق والعودة)] أى أن هذه الثنائية تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض؛ وبهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء الحركة النابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل زمكانيا، درجتهما الأسمى. وتزداد حدة الثبات بروزا فى الطبيعة التكرارية، صوتيا، للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد/ معاد) وفى الترتيب المكانى لهما (الميعاد أولاً، منفيا، ثم المعاد منفيًا ـ حركة من المستقبل إلى الماضى) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكرارا للنقطة الزمكانية المستقبلة، والعكس بالعكس، أى أن الزمن / التغير يلغى إلغاء نهائيًا...

٦ - ٣ - ١

هكذا يكون ما تؤكده القصيدة هو أن نتيجة الحركة هى الثبات، بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة: الرحيل. أى أن القصيدة تؤكد رؤياها عن طريق مفارقة ضدية فعلية. فالحركة التى توصف هى حركة رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة؛ أما الثبات فهو ثبات على رحيل تائه، رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى، رحيل يكمن مرماه فى ذاته، فى الحركة الدائبة التى يمثلها.

وفى هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفعلين من مداليله الأصلية، تماما كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية، وكما تفرغ موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتمنح مداليل جديدة [يتجلى ذلك بصورة باهرة فى نقطة ذكرت قبل قليل: هى تحويل الماء (الذى لا يذكر لكنه قائم ضمنيا فى الأسطورة) إلى أرض] فأوديس يبقى رحيلا لا فى البحار، كما هو فى الواقع الأسطورى، بل فى الأرض: فى مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات في القصيدة، إذ إن الأرض أعمق قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر.

٦ - ٣ - ٢

تتجسد مفارقة القصيدة، وعلاقة الحركة بالثبات فيها، فى الأنساق بالصورة الموصوفة سابقا. وتصبح القصيدة فيزيائيا بنية ذات شكل تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس، ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق. وبتكرار فعل الشرط فى نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات طبيعة متجددة، أى أنها تصبح ذات حركيّة طاغية، بيد أنها حركية تتجه إلى الوسط الذى يحتله جوهر الثبات، فهى حركية ارتدادية، رجوعية، تؤكد فى النهاية ديمومة الثبات، وديمومة الاتجاه إلى التجمد على وضع واحد. وهكذا تنقلب القصيدة لغويا ليصبح وسطها جوابا لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى المركز من البدء والنهاية، بدلا من الحركة المتنامية عادة، معمقة الثبات ومانعة الحركة خارج القصيدة:

فعل الشرط (الحركة النظرية) الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التى يتضمن جوابها فيما سبق: فى الثبات.

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية، والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له. أى أن الحركة تقود فى النهاية دائما، وسواء أربطت بجواب تال لها أم لم تربط، إلى ثبات محدد بدءا.

٦ - ٣ - ٣

تكتنه القصيدة، إذن، فاعلية الثبات/ التغير؛ الاستقرار/ الرحيل؛ وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفي الحركة وتأكيد الثبات النابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل) وتحولها تاريخا، لا بمعنى الزمن الغابر الميت، بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية والحضور. هكذا يتحول التاريخى إلى حضور أزلى وتنعدم دلالة الفعل الحاضر (الرجوع) ويفقد القدرة على تغيير التاريخى. ذلك أن الحركة فى القصيدة مشروطة، سلفا، بصورة تنفى إمكانية حدوثها.

فالقصيدة، إذن، تؤكد الثبات حتى فى سياق الحركة. وإذا نعاينها هذه المعاينة ندرك وظيفة النسق فى بنيتها. فالنسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة. أى أنه، بحكم طبيعته، يكون هنا تعميقا حادا لرؤيا القصيدة الجوهرية، وتجسيدا لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر

دلالى فى البنية. ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاء لها على ما هى عليه، وتكرارها تعميق لهذا البقاء وترسيخ له. ويبلغ هذا الترسيخ ذروته فى النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة، مشكلا فى آن واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها) إذ يمتزج تصلب البنية النابع من التكرار النسقى مع مضمون التركيب المكرر، أى صورة الأرض الراسخة المنقطعة التى لا ميعاد لها ولا معاد لها. ويزيد من حدة هذا التوحد كون النسق يقوم على الأداة (فى) (أوديس فى أرض) التى تسمّر الموجود فى انتفاء مطلق للحركة.

ومن هنا تعلو نسبة التكرار فى القصيدة داخل النسق وخارجه. ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح التكرار (أى الثبات والبقاء) المكون الأساسى للبنية.

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية (أدْلول morpheme)، أو من ٤٢ حيِّز لغوى (على صعيد مجرد). وتشغل هذه الحيزات الـ (٤٢) ٢٤ وحدة لغوية فعلية (أو ٢٥ ، إذا اعتبرنا ميعاد، معاد وحدتين مختلفتين تماما ومستقلتين، مع أنهما فى الواقع ليستا كذلك إلا نسبيا) أى أن نسبة التكرار عالية جدا، إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة مرتين [على صعيد النسب: ٤٢/٢٥ لا على صعيد فعلى، إذ إن ثمة وحدات تتكرر ٣ مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر ٤ مرات (تظل)]. وبدراسة الوحدات المتكررة فعليا، نرى أن الوحدات التى تشرط الحركة بنفى نتيجتها سلفا، والوحدات التى تؤكد الثبات، هى الطاغية فى تكرارها، وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر طغيانها فى أنساق متكررة.

ثمة مؤشر آخر، ذكر سابقا فى سياق مختلف. هو بدء القصيدة وانتهاؤها، على قصرها، بالوحدات اللغوية ذاتها. ذلك أن القصيدة، بهذه الطريقة، تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات، أى أنها تظهر القصيدة (الحركية الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذى لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة؛ ويؤدى هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة فى رؤياها الجوهرية، وفى بنيتها الفيزائية. ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة يثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائيا بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجهما، ويجعل من نقطة البدء نقطة للنهاية، ومن نقطة النهاية نقطة للبدء، حاصرا حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة. وبهذا يحتل جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط فى بداية القصيدة (وهى نتيجة تؤكد الثبات)، ثم يجهض دلالة حركة فعل الشرط فى نهاية القصيدة ملغيا إياها، ومقدما النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكلها، ومؤكدًا لاجدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير.

٦ ـ ٣ ـ ٤

تنبع رؤيا العالم التى تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والاجترار والثبات. وهى رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف والاستنقاع فى الثقافة العربية المعاصرة، وللاستسلام الفكرى للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة. ويشكل هذا التصور محورا أساسيا من محاور رؤيا أدونيس للعالم، متجليا فى رموز معقدة أحيانا، وفى ذوات أسطورية أحيانا أخرى، وفى لغة مباشرة فى النادر. بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنهة التى تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت، يقول ايف بونفوا) تحمل فى جوهرها بذور التناقضات التى تشرخ العالم الذى تتبلور فيه: العالم الضدى الذى تختنق فيه الحركة بانبثاقها ضمن بنية من الثبات الطاغى والتكرار والاجترار الدائمين. فالرحيل والبحث لا يتمان فى سياق منفلت، مندفع، حيوى، حرّ،

وضمن حركة متفجرة للواقع، بل يظلان حلما، تصورا عقائديا، يتشكل ويتبلور فى سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية.

وتتجسد هذه الرؤيا المنشرخة فى المفارقة الضدية العميقة التى يجسدها النص: استخدام الحركة لتأكيد الثبات، وكون الثبات المؤكد ثباتا للحركة، ثم تقولب الحركة في نسق ثلاثى تكرارى شبه مطلق هو، تحديدا، نقيض الحركة وقطبها الآخر.

٧-

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبنى تركيبية كاملة. وبهذه الصفة، فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التى يقوم عليها تمييز ياكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر. لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحى أخرى، فتتناول العناصر المتكررة صوتيا، ودلاليا، وإيقاعيا، ضمن بنية القصيدة، حتى حين لا تتشكل أنساقا كاملة. ويمكن أن نسمى هذا النوع من التكرار "التكرار الحر"، أو اللانسقى، تمييزا له عن التكرار النسقى.

يلاحظ لوتمان فى دراسة شديدة التقصّى للتكرار(٢٥)، أنه "مادام أى نص يتشكل عبر الضمّ الموضعى لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه". بيد أن من الطبيعى أن يؤكد أن كون التكرار حتميا لا يسلبه القدرة على الانشحان بالدلالة؛ وتصبح إحدى مهام النقد التحليلى الصعبة هى اكتناه العوامل التى تمنح الحتميّ طبيعة دالة، وتمنعة من أن يكون اعتباطيا، أو آليا صرفا.

بدراسة التكرار الحر فى نص يوسف الخال، مثلاً، يظهر ما يلى:

١- الحجر "ترمى بها، ترمى بها حجر
ويطلع النبات فى الحجر"

٢ - سائر "وسائر البشر
تمر لا ترمى بها، ترمى بها حجر"
فى سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائرا"
إلى الأمام سائرا
لكن إبراهيم ظل سائرا"

٣ - يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

٤ - يقول إبراهيم
وقيل إنه الجنون"

ويتجلى، بسرعة محدودية التكرار الحر، حتى حين يُسجّل التكرار الدلالى لا اللفظى فقط (ماؤها/ الغدير).

٧ - ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلى يحكم العمل الأدبى. لكن النتيجة المدهشة هى أن التكرار الحر، رغم أنه يبدو متوقعا، أقل بكثير فى حدوثه فى بنية النص، من التكرار النسقي.

أي أن ثمة ارتباطا عضويا، ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر، بين التكرار وبين تشكيل الأنساق. ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلي للغة الشعر. ذلك أن التكرار الحر قد يحدث في النص العادي غير مرتبط بتشكيل الأنساق(٢٦).

لكن هذا الحدوث قليل، وما تكشفه الدراسة، مبدئيًا، ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتناه المتقصي، وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية:

"إن التكرار الحر في النص الشعرى نادر، وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطا وجوديا ببنية نسقية". فالتكرار مشروط وجوديا بانضمام العناصر المتكررة، على المحور التراصفي(٢٧)، في أنساق بنيوية."

وقد تشير هذه الفرضية، إذا بُرْهِنت، إلى أن العقل الإنساني لا يتقبل التكرار إلا في تجمعات بنيوية نسقية، وأن تقبله للتكرار الحر محدود.

٨ -

تكشف دراسة الأنساق، كما تجلت في النصوص المحللة، أبعادًا جوهرية لبنية القصيدة، وآلية تشكلها، وطبيعة العلاقات التى تنشأ فيها حصيلة الفاعلية مبدأ التنظيم، عبر علاقتى التشابه والتضاد، للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية في بنية متكاملة. ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلي:

١ - يبدو أن لعملية الخلق الفني بعدا آليا صرفا يتشكل تجسيدا لا لخصوصية النص أو المادة اللغوية التى تشكله، أو التجربة التي ينبع منها، بل لبنية العقل الإنساني نفسه. ويمكن لهذا البعد أن يسمى زا - أدبى (زائد على الأدبى). وبين أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية، ثلاثية، رباعية خماسية...) يكون للنسق الثلاثى فيها دور طاغ. ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكله وانحلاله، ولكلا حركتيه التشكل والانحلال تأثيرات عميقة على الطريقة التي تتنامى بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التى تصنعها. وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلا وانحلالا لنسق ثلاثي واحد، أو لسلسلة متتابعة من الأنساق.

ولعل كشف هذا الجانب الآلى الزا - أدبى، الزا - نصى، أن يغير الكثير مما يؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبى، عن الخصوصية والتميز، وروح النص، والعبقرية الفردية، والفيض التلقائي... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبى وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى في تأكيدها على التفرد والإبداع (كما يحدث مثلا في الرومانتيكية وما تنامى منها من تصورات للفاعلية الأدبية).

٢ - إن النسق، رغم هذا الجانب منه، ليس آليا بمعنى أنه موجود في النص وجودا فيزيائيا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص. بل على العكس من ذلك، تكشف الدراسة أن الدور البنيوى للنسق دور متغير، ديناميكي، وأنه قد يعمق الرؤيا التى تبلورها القصيدة، أو يعيق نمو هذه الرؤيا ويجمّد الحركة في سياق ينشأ من تصور للحركة الحادةن وقد يجمّد حركة النص في سياق يرتبط بالثبات والجمود، متحولا إلى عنصر دلالى فعلى في بنية النص.

٣ - إن لهذين البعدين للنسق (الآلى / الديناميكى) دورا أساسيا في الخلق الأدبى جديرا بمتابعة التقصى والاكتناه لكى يتحقق فهم أعمق للأنساق، ولعملية الخلق الأدبى ذاتها، ولبنية الفكر الإنساني نفسه.

الهوامش :

(١) راجع حول الشكلانيين الروس:

Victor Ertich. **Russian Formalism**: History Doctrine Mouton, The Hague, 1955.

Tony Bennett. **Formalism and Marxism,** New Accents, Methuen, London, 1979. Ch.3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان:

Jurij Lotman, **The Structure of Artistic Text:** Michigan up. Ann Arbor, 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة:

Mukarovsky, **The word and Verbal Art:** Yale up. New Haven and London, 1977 chs.1, 2.

ومقالته:

Standard language and poetic language, in **A Prague School Reader,** ed. Garving Georgetown up. Washington, 1964. pp. 17- 30.

(٣) راجع دراسته:

Describing poetic structures in **Structuralism,** Ed. J. Ehrmann, Anchor Books, Garden city, New York, 1970. pp.188-230.

(٤) راجع:

Structuralist poetics Routledge and Kegan Paul, London, 1975. ch.3.

(٥) سابق: ص ٦٠ — ٦٧ بشكل خاص.

(٦) سابق.

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة: جان ستاروبنسكى (Starobinsky)، "اللغة الشعرية واللغة العلمية" **الفكر** العربى المعاصر، بيروت، ١٠ ، شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ ـ ١٤٥.

(٨) راجع: **جدلية الخفاء والتجلى.** دراسات بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، الفصل الرابع.

(٩) سابق.

(١٠) راجع مقالته "الفاعلية البنيوية" فى Essais Critiques وترجمتى لها فى **مواقف،** بيروت ٤١، ربيع ١٩٨١.

(١١) سابق.

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع:

The Hidden God, Routledge & Kegan Paul, London, 1977.

Essays on Method in the Sociology of Literature, Telos press, (ST. Louis, 1980).

وترجمة دراسة علم اجتماع الأدب، فصول، القاهرة، ٢ ، يناير ١٩٨١، ص١٠١ ـ ١١٣.

(١٣) **قصائد أقل صمتا**، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٦ ، ٦٩، على التوالى.

(١٤) ورد فى إشارة ٨.

(١٥) كما يعتقد، مثلا، د. صلاح فضل فى مناقشته لدراسات البنيوية فى **البنائية فى النقد الأدبى**، ط٣، بالقاهرة، ١٩٨٠، المقدمة.

(١٦) **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤.

(١٧) راجع: **Aspects of the theory of syntax** MIT. Cambridge, Mass. 1965.

وتمثل الرموز ع س الجملة الاسمية، و ع ف الجملة الفعلية، والمخطط المقدم هنا مبسط لطريقة تشومسكى.

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة، كمال أبو ديب، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤ الفصل الأول.

(١٩) راجع "علم اجتماع الأدب" ودراسته لسان جون بيرس في Essays on Method الفصل الثامن.

(٢٠) الأعمال الشعرية المتكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦.

(٢١) ورد ، ص ٩٤ ـ ١١٩.

(٢٢) "في الشعرية: تناول بنيوي" مواقف بيروت، ٤١، ربيع١٩٨١.

(٢٣) راجع: G.Genette, Introduction à l'Architexte,. Seuil, Paris 1979.

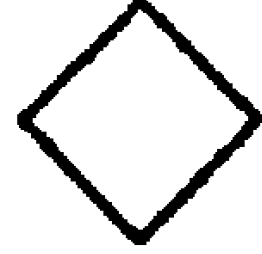
(٢٤) ديوان أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ج١، ص٣٩٦.

(٢٥) ورد، الفصل السادس بأكمله.

(٢٦) ولعل دراسة للمقامات ـ مثلا ـ أن تكشف الفرق النوعي بين التكرار فيها والتكرار في لغة الشعر. وأن تؤدي إلى صياغة مبدأ بنيوي يفسر دور التكرار في الشعرية.

(٢٧) ترجمتي المقترحة لمصطلح (Syntagmatic) .

المفارقة في القص العربي المعاصر



سيزا قاسم (*)

يوافق صدور هذا العدد من "فصول" الذكرى الثانية لوفاة عبد العزيز الأهواني. وبدلا من أن تشحب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العامين الماضيين أذكت الإحساس بالفراغ الذى تركه فى حياتنا الفكرية والثقافية. وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد العزيز الأهوانى فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA في سولت ليك سيتى بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه فى إحدى ندوات الثلاثاء التى سبقت وفاته بوقت قصير، ثم ضمت إلى مجموعة من البحوث اتفق فريق من تلاميذه على على إصدارها كتاب كان الأمل أن يصدر فى ذكراه الأولى. واليوم تحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولا شك أن عوائق سببت هذا التأخير، فرأيت أن أدفع بهذه المقالة ذاتها إلى عدد "فصول" الذى يوافق الذكرى الثانية حتى لا تمر دون كلمة تحية لهذا الأستاذ الجليل الذى أثر فى أجيال تتلمذت عليه. وستضم هذه المقالة إلى الكتاب التذكارى الذى قارب أن يرى النور.

س. ق

يمثل كتّاب الستينيات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان[1]) تيارا جديدا فى تطور الأدب العربي المعاصر له خصائصه المتفردة. وسنحاول فى هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكبسون بـ"العنصر المهيمن La dominante" [2]. وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس؛ فالعنصر المهيمن طبقا لتعريف ياكبسون هو العنصر المحورى فى العمل الفنى، الذى ينظم ويحدد العناصر الأخرى،

(*) المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ١٩٨٢.

ويُدخل عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذى يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح فرضًا يصلح منطلقا لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فالملاحظ فى تطور الأدب العربى المعاصر أنه يسجل تحولا فى العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعى النقدى الحديث، الذى يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة البنيات القصصية metafictional [٣].

ونعتقد أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمى الذى يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسى وعقلى وثقافى معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدى ساخر؛ وهى فى الواقع تعبير عن موقف عدوانى، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هى طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التى تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة. فالمفارقة فى كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل فى طياتها قولا مغايرا له. وتستخدم المفارقة فى نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعى؛ فعندئذ تظل المفارقة هى الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار. والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلى وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف، ولفضح التضخيم الفكرى. ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضارى حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفنى الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وقد نقول فى النهاية إن المفارقة هى استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنها – فى الوقت نفسه – تنطوى على جانب إيجابى؛ فقد ننظر اليها على أنها سلاح هجومى فعّال. وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذى يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذى يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذى لابد أن ينفجر. وسوف نحاول فى هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التى بلورها كتاب الستينيات فى أعمالهم القصصية، لكى نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح "المفارقة" يغطى مجموعة كبيرة من الظواهر [٤]، ويتسم بالتعقيد الشديد. غير أننا سوف نلتزم فى هذا البحث بما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية "Verbal Irony" مادمنا فى هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة.

والمفارقة اللفظية – فى أبسط تعريف لها – هى شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، فى حين يُقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحى الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق فى مجموعة من المستويات، ويجتمع فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى illocutionary [٥] هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتراوح فى درجات عنفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوى locutionary أو بلاغى هو عملية عكس الدلالة. ويتمثل هذا العنصر فى شكل المغايرة antiphrasis.

وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكّها encoding، وحلها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفى ظاهر وجلى، والثانى متعلق بالمغزى، موحًى به، خفى. ونستطيع أن نقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة فى هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم

للقـول؛ وهى من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هى من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم. إنهـا تقـوم بتبليغ Communicatia رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هـذه الرسـالة meta- communication وعـندئذ تـوازى الرسـالة الأصلية رسالة أخـرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة. ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة marker ، وهى مهارة ثقافية وإيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب.

ويتضـح ممـا تقـدم أن المفارقـة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التى تعد أساسية فى طبـيعها. إنهـا "شـكل مـن الأشـكال البلاغـية الـتى يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين مـتلازمين لا يلغـي أحدهما الآخر"[٦] وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقى الذى يسـوقه الكاتـب لا ينـتج عـنه إلغـاء قـوة المعـنى الظاهـر. وقـد يعـنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بـالغموض فحسـب الـذى يكتـنف القـول، بـل بالإحساس الغريب كذلك الذى يولده اشتمالها على عناصـر متعارضـة. وتكمن الطبيعة الإشكالية فى حل دلالة المفارقة فى هذا النوع من الغموض. ومن ثـم فـإن فـن المفارقـة يـتحقق حـين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا.

وتـتحقق المفارقـة اللفظـية – كمـا عرفناها – فى المستويات المختلفة من النص القصصى وفقا لعـدد مـن الاسـتراتيجيات أرجـو أن يتضـح مـن خـلال تحليلـنا لـبعض أعمـال ثلاثـة مـن أدبـاء الستينيات، وهم: جمال الغيطانى، ويحيى الطاهر عبد الله؛ وصنع الله إبراهيم.

المعارضة فى الرواية التاريخية: الزينى بركات لجمال الغيطانى (١٩٧٠)

سـنعنى بـادئ ذى بـدء بالمعارضة التى تنتمى إلى مجال "التضمين" transtextuality كما أسمـاه جـيرار جينيـت [٧]. وقـد عـرَّف جينيت "التضمين" بأنه يتمثل فى مجموعة العلاقات التى تـربط نصـا معيـناً بكوكـبة مـن النصـوص الأخـرى. وتتمـيز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة، وتدخـل المعارضـة ضـمن هـذا التصـنيف، حيث إنها نمط من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسى هو محاكـاة نـص آخـر. وقـد نسـتنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد "أدبية" الأدب؛ فالغرض الأساسـى يـأتى مـن تحطـيم "الإيهام بالواقع" [٨] فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسـه مـتحققا فـى نـص آخـر؛ فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية، بل هو شيء لغوى مصنع من قبل ومتاح للناس. ويؤدى بنا ذلك إلى أن المعارضة تبتعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعـى، وتـأتى بوصـفها رد فعـل لـتوهم إمكانـية محاكـاة الواقع أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكى الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكى لغة ولا تحاكى أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعـنا إلى روايـة جمـال الغيطانى "الزينى بركات" رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حولـيات المـؤرخ المصرى المشهور ابن إياس "بدائع الزهور فى وقائع الدهور". ومن ثم يسوق الكاتب فـى روايـته نصـين – نصـه الخـاص ونـص ابـن إياس – فى تواز يكشف التشابه الذى يجمع بين المعطـيات الإيديولوجـية والاجتماعـية والثقافـية لحقبـتين تاريخيـتين مختلفـتين همـا: مصر تحت الحكم المملوكى فى زمن وقوع الفتح العثمانى؛ ومصر فى زمن حلول الهزيمة فى سنة ١٩٦٧.

ويخـتلف هـذا الـنمط مـن الـرواية التاريخـية عـن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم مـوازاة نصية مـن خـلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى؛ فجمال الغيطانى يحاكى قول ابن إياس التاريخى؛ أى إنه لا يلجأ إلى استخدام "محتوى" تاريخى يصوغه فى لغة عصره، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة.

وقد عايش الغيطانى ابن إياس معايشة لصيقة بحيث إنه تقمص شخصيته – إذا صح القول.
وقد نطرح مجموعة من الأسئلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار، والمبرر الذى يدفع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية؟ إن الهدف الذى يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضى والحاضر ووضعهما فى وضع تواز هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما. واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب الشكلية الصرف، بل هو من باب الغوص فى البنيات اللغوية نفسها، التى تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر، حيث إن اللغة نفسها تحمل فى طياتها إيديولوجية العصر، أو أن العلاقة بينهما – كما يقول باختين – لا تكون أبدا بريئة، بل هى دائما مشبعة بالإيديولوجية [9]. ولذلك فإن التوازى بين نصين ينتميان إلى حقبتين تاريخيتن مختلفتين يضع هاتين الحقبتين فى علاقة توتر حاد، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما. ونحن نؤكد أن هذا التكثيف الرمزى فى "الزينى بركات" من أخصب وأعمق ما يميز هذه الرواية؛ فالرمز هنا يتشعب فى عدد لانهائى من الانطلاقات الدلالية.

وقد يتأتى لنا أن نشير إلى الخاصية التى تميز هذا النوع من المعارضة، التى تختلف اختلافا جذريا عن التعريف الشائع للمعارضة، الذى تقدمه الموسوعات الأدبية، وهو: "المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية". إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه "الكاريكاتير"؛ وهو يؤدى – فى المعتاد – مهمة ذات وجهين: الإصلاح والسخرية. وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجانب الهزلى والمؤثرات الفكاهية الناتجة عن التقليد المبالغ فيه. غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا، وأكثر رقيا[10]؛ ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن فى التحقير والسخرية والتحطيم، بل يتمثل فيما يتجه إليه من التعقيد والغموض. إنه يستهدف خلق نص جديد، ينتج عن التحام النصين وامتزاجهما فى تركيب متكافلBitexual Symbiosis [11].
وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالى، وإلى التعدد فى مستوى توليد الدلالة، فإن هذه الاستراتيجية تؤدى بلاشك إلى هذا الغنى.

والآن، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصى لرواية الزينى بركات الوسائل اللغوية والقصصية التى يتحقق من خلالها التكافل بين النصين؟

إننا نجد فى نص الزينى بركات محورين أساسيين: محور التشابهات ومحور الاختلافات.
ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص متحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر، فتارة تتجه الحركة نحو نص ابن إياس، وتارة تقترب من نص الغيطانى. وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرفى من كتاب البدائع وبين أكثر أساليب المنولوج السردى حداثة.

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية الصغرى، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إياس اللغوية. وهو يفعل هذا من خلال تضمين فقرات كاملة من البدائع، أهمها ما يتصل بسفر الغورى إلى سوريا وهزيمته فى موقعة مرج دابق ووفاته، ثم قيام مريدى الشيخ أبى السعود بضرب الزينى بركات وحبسه فى بيت الشيخ.

ثم يبتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها فى نصه مثل:

وكان يوما مشهودا.
ما قيل وما قال.
طمت وعمت.

ويُضمِّن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى، مثل الآيات القرآنية، أو بعض التراكيب المسكوكة، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا.

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب فى معارضته لنص ابن إياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يسلك إلى ذلك مسلكين: المسلك الأول فيتمثل فى النداءات (وكانت المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والأمراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية). وهذه النداءات تجيء فى نص ابن إياس مقتضبة، فى صيغة المبنى للمجهول، أو مسندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى الأسواق والطرقات.

وفيه نادوا فى القاهرة بأن لا عبد ولا جارية ولا امرأ ة ولا صبى أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر، وذلك خوفا عليهم من التركمان (١٢).

وقد حوّل الغيطانى هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالى مصر وأهالى القاهرة، ثم تتبع المنادى عبارة هى أقرب إلى شعار المحتسب الزينى بركات، وتأتى فى صيغة الحض:

"نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر"

ومن جانب آخر تحتوى النداءات بعض العبارات القريبة من التراكيب الجاهزة، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى:

انكشف المستور
فاسمعوا وعوا
فاعلموا وعوا
وسوف تبقى جثته ثلاثة أيام
عبرة لمن اعتبر
ودرسا لمن جاء ومن غبر

وتتخلل النداءات الرواية، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس. والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار. والحوار هنا ملغى إلغاء كليا، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور.

أما عن المسلك الثانى الذى يسلكه الكاتب فى التقليد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء؛ ويتمثل فى الفتاوى والخطب الدينية. وتتولد المفارقة فى هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية. من ذلك ما دار من المناقشات والمناظرات، وصدرت فيه الفتاوى، حول تحريم استعمال الفوانيس:

"يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل. لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق. الفوانيس تكشف عوراتنا. خلق الله ليلا ونهارا؛ ليلا مظلما ونهارا مضيئا. خلق الليل ستارا ولباسا؛ فهل تزيح الستار؟ هل كشف الغطاء الذى أمدنا الله به؟ هذا؟ هذا كفر لا نقبله" (١٣).

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذى يسدل لتغطية الأمور الجسيمة، وحجب حقائق الواقع عن الرعية؛ فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين فى عصر يسوده القمع والقهر السياسى.

ويتبع الكاتب – بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر – استراتيجية أخرى تمثل فى رأينا السمة الأساسية لنص الزينى بركات فقد استقرأ الغيطانى نسقا للبنية النحوية التى تغلب على نص ابن إياس، واستكنه من معايشته لنص بدائع الزهور نسقا مجردا التزم به فى روايته، محققا بذلك إيقاعا لغويا خاصا.

تظهر الحوليات التاريخية في شكل سلسلة خطية، تبسط على خط النص اللغوى حركة الزمن فى تتابعه. وتتمثل هذه الحركة لغويا فى متتالية من الجمل المعطوفة بحروف العطف. وإذا أمعنا النظر فى نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التى تغلب عليه هى حروف العطف مثل "و" و"ف" و"ثم"، وفى بعض الأحيان "فلمّا". ونلاحظ أيضا قلة التعليق، سواء من خلال استخدام جمل الصلة أو أدوات الربط التى تفيد علاقات منطقية بين الجمل مثل "لأنّ" (سببية) أو "ومع ذلك" (لنفى السببية) أو غير ذلك من الأدوات التى قد تعبر عن الاستنتاج مثل "لذلك" أو الاختيار مثل "إما.. أو".. إلخ. ويكثر فى نص ابن إياس استخدام المبنى للمجهول، مثل "أشيع أنّ". ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية – وغياب بنيات أخرى – محاولة المؤرخ-الراوى أن ينفصم عن نصه، أى أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها – إذا صحت هذه العبارة – دون أن يقحم ذاته فى تقديمها. وقد فُسر هذا الأسلوب فى الرواية على أنه أسلوب "موضوعى". وقد سمى أيضا "الرواية من الخارج"، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة – كما تقع – دون تدخل الرواى بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج؛ فالراوى لا يعبر عن آرائه، ولا يقدم تقويما للحدث.

ويلتزم الغيطانى هذا الأسلوب فى نصه، فيسوق جملا أساسية خالية من التعليق، تتتابع فى حركة سريعة متدفقة، حتى إن الكاتب يسقط فى بعض الأحيان حرف العطف نفسه، الذى يربط هذه الجمل بعضها ببعض. وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التى وصفت بها كتابات المؤرخين العرب في سردهم للاحداث، وخلق قول محايد لا تقتحمه ذاتية الراوى.

وإذا كان الغيطانى يتبع نسق ابن إياس فى بنيات النص الصغرى – أى البنيات اللغوية – فإنه يخالفه فى مستوى البنيات الكبرى – أى البنيات القصصية. ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية؛ فالوحدة الكبرى هى السنة مقسمة إلى شهور، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث. والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى فى هذا النص. ومن اللافت للنظر فى هذا النص أن كل الأحداث تتساوى فى الأهمية، فلا ينفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة؛ فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار فى الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى فى المساحة النصية.

أما فى رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هى السنوات؛ فالرواية تغطى المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ. غير أن التسلسل الزمنى الصارم الذى يتبعه ابن إياس لا يجد ما يقابله فى الرواية؛ فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ فى ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل. ولهاتين البنيتين وظيفتان مختلفتان؛ فالأولى منهما لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضى والحاضر. فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضى فإننا نكون قد ألمحنا ضمنا إلى أن الماضى قد يفسر هذا الحاضر، أو أن الماضى يتضمن مؤشرات وخصائص تُقابل ما فى هذا الحاضر الذى يمثل مشكلا مطروحا فى بداية النص. فالمشكل المطروح فى بداية الزينى بركات هو موقف تاريخى خاص، يتمثل فى وصف القاهرة الذى يقع فى سنة ٩٢٢:

"أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين، مطروحا فوق ظهره، ينتظر قدرا خفيا...".(١٤)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث، وينطوى هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضى يفسر الحاضر، أو أن الماضى قد يؤدى إلى الحاضر.

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة الماضى بالحاضر والمستقبل فى البنيات الزمنية الكبرى التى يتألف منها النص. غير أن النص يطرح على مستوى البنيات

الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع. فالتاريخ ليس شيئا مجردا، ولكنه تاريخ الإنسان، فلا تاريخ بدون بشر. ولذلك فالغيطاني يخالف ابن إياس في تقسيم النص في الوحدات الوسيطة (الشهور)، والصغرى (الأيام)، ويدخل تقسيما مختلفا، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية: سعيد الجهيني المجاور، والشيخ أبي السعود العالم، وزكريا بن راضي رئيس ديوان البصاصين، وفسكتني جينوتي الرحالة البندقي. ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعدا جديدا على النص؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد، ولكنه دائما مربوط بذات إنسانية تعيشه. ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا، ولكنه مجموع الملابسات المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية "المونولوج الداخلي السردي"؛ أي أن المادة القصصية تقدم إلى القارئ من خلال مصفاة وعي الشخصيات، لا من خلال راوٍ عالم بكل شيء يهدف الى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية.

وهكذا يتحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات [١٥]، أو نص بوليفوني. ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية – سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى – من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة، وبحيث لا يطغى منظور على منظور آخر. وقد يفعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها، أو أن يقدم المكان من خلال وعي أدق به من قبل في نفس الوقت. ولكن تكنيك جمال الغيطاني تكنيك صارم، له دلالة معينة، تتضح من معالجة مستويات النص؛ فقد ألغى الحوار كلية، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه؛ وألغى أيضا المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حبيسة وعيها، لا تستطيع أن تخرج منه. وقد خلق هذا التكنيك جوا كابوسيا من ناحية، وأكد من ناحية أخرى انغلاق كل شخصية في عالم وهمي[١٦] من صنع خيالها، لا يمت بصلة إلى العالم الخارجي، حيث تعيش الشخصيات الأخرى. وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي. فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق! وينفي التكنيك الذي يستخدمه الغيطاني إمكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة. ومن هنا تأتي دلالة البنية نفسها: الصراع بين المظهر والجوهر؛ بين الغائب والحاضر. ويتمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية، ويضفي على الرواية بُعْدَ المفارقة.

وتحمل الرواية اسم "الزيني بركات" عنوانا لها، ولكن الزيني لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعي الشخصيات المختلفة؛ فهو الغائب/ الحاضر في نفس الوقت. ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة في آن واحد. ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي لامكان في نفس الوقت. وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج. ويحقق الكاتب هذا الهدف نصيا عن طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل، لامنفذ من خلاله إلى العوالم الأخرى. ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسي للشخصيات المختلفة. ومن الحيل التي يستخدمها الغيطاني، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوطأة شخصية الزيني بركات الذي كان يمثل قمة العدالة بشغله وظيفة المحتسب. فالمحتسب هو القانون، وهو فوق القانون. ولكن لا أحد يعرف حقيقته. ومن هنا تظل الشخصيات في حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة/ الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديوان البصاصين: هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزيني، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالحبر السري[١٧]؟

ومما لا شك فيه أن جمال الغيطانى قد نجح فى خلق رمز روائى – من خلال هذه المعارضة النصية – متشعب الدلالات. فقد ينظر إلى استمرار الزينى بركات فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التى استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء. فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى فى ١٩٦٧؟ وإذا كان الزينى بركات فى نص ابن إياس لا يتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب فى نص جمال الغيطانى أبعادا تجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا، فهو يمثل المكر والدهاء الذى تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم. وقد نجح الزيني فى الرواية أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما، حتى طغى عليها هذا الشعور طغيانا مطلقا، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرخ: "إنهم أفسدونى وحطموا قلاعي".

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفا نصيًا فى البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات، ذلك الاستلاب الذى يكتنف جميع صفحات الرواية.

الحكاية الشعبية المعكوسة فى حكايات للأمير ليحيى الطاهر عبد الله. ١٩٧٧.

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله "حكايات للأمير". وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفردًا. وكما لجأ جمال الغيطانى إلى المعارضة كذلك صنع يحيى الطاهرعبد الله. ولكن النص المعارض عند يحيى الطاهر لا يتمثل فى نص معين، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة، ويستقى كثيرا من معالمه من ألف ليلة وليلة. [١٨] وسنحاول فى تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة.

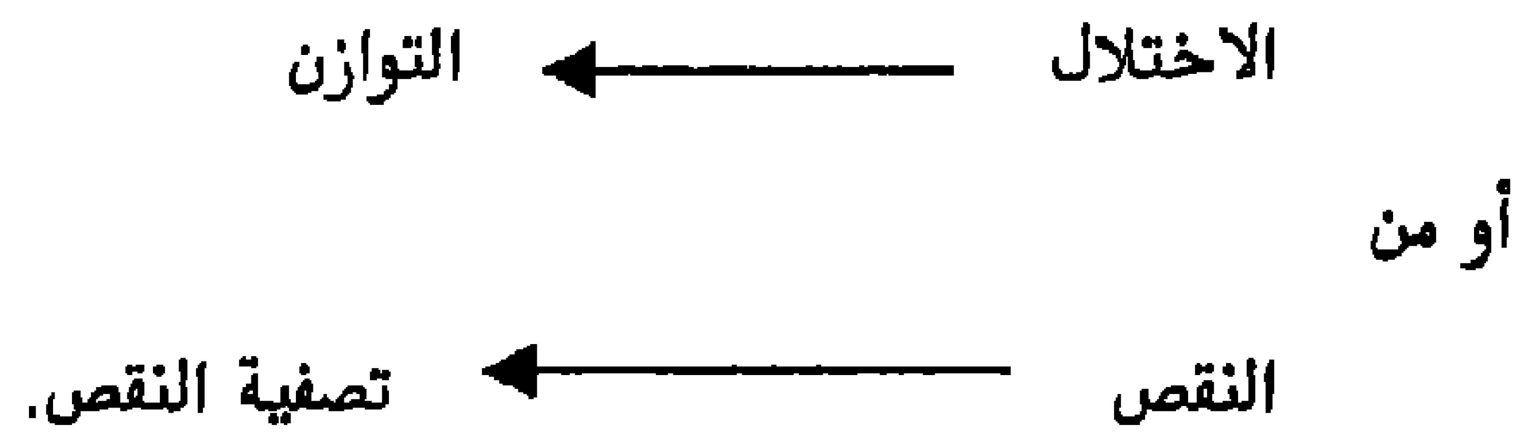
إن مجموعة يحيى الطاهر "حكايات للأمير" تتبع نسق الحكايات– الإطار فى بنيتها العامة، والإطار فى هذه المجموعة هو الراوى وأميره، أو الأمير وفنانه (مضحكه!). ويحاول الفنان – أو الراوى – أن يساعد الأمير فى العثور على النوم؛ فالأمير يعانى من الأرق، وينشد الراحة والطمأنينة. ومن هنا تقدم الحكايات – مثلها مثل الحكاية الخرافية – على أنها مثل "حدوتة" قبل النوم. فإذا قارنا بين وظيفة القص فى ألف ليلة وليلة ووظيفة القص فى "حكايات للأمير" وجدنا أن وظيفة القص معكوسة؛ ففى حين تحكى شهرزاد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر، يقوم القص فى "حكايات للأمير" بوظيفة التهويدة؛ وفى حين يمكن النظر إلى وظيفة القص فى الليالى بوصفها الخلاص من الموت، يقوم القص فى الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة. وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة القص.

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة؛ بعضها يحاكى عناوين حكايات تقليدية معروفة، مثل "حكاية الفلاحة" أو "حكاية أم دليلة طاهية الموت" أو "حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام بجانب جدار المسجد القديم" وبعضها مستعار من حكايات مشهورة، مثل "حكاية للأمير" بعنوان "من يعلق الجرس؟"؛ وبعضها عبارات هى قلب لعبارات مسكوكة، مثل "حكاية برأس وذيل"، وهى قلب لعبارة "بلا رأس ولا ذيل".

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولبرك فى مقالته "القوانين الملحمية للحكاية الشعبية". [١٩] ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيا يلى: التكرار الثلاثى، وتقديم الشخصية من خلال الفعل، وازدواج الفعل، ووحدة العقدة. وأهمية الموقف الافتتاحى والختامى. واحتواءا "حكايات للأمير" على هذه الخصائص يمنحها طابعها الشعبى

العام. ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا تامر "النمور فى اليوم العاشر" التى تظل على مستوى عال من التجريد)؛ إذ أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع المعيش فى خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعى (البوتيكات، والسجاير الكنت، وغيرها من العناصر التى تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعى والأزمات الاقتصادية). ومما لا شك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر، تخلق فى النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين.

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لاتضحت لنا الطريقة الخاصة التى يعكس بها يحيى الطاهر عبد الله البنية والنسق التقليديين. فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور، وهم بروب وودندس وبانفيل[20] يمثل حركة من السالب إلى الموجب، وهى حركة من:



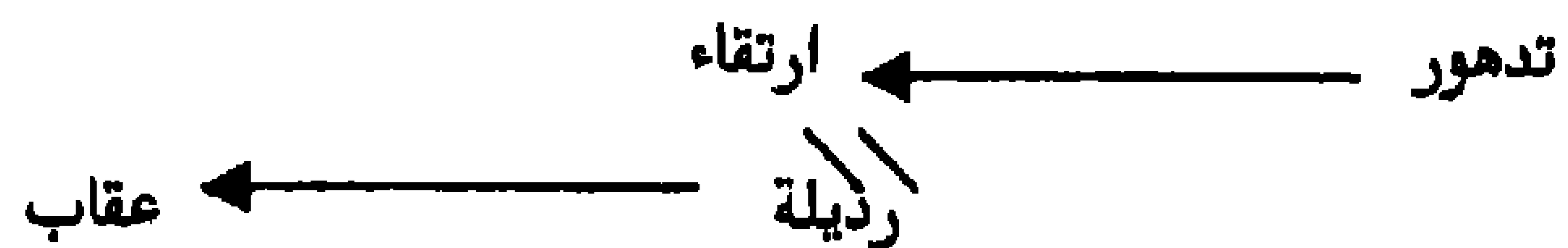
غير أن الناقد الفرنسى كلود بريمون[21] رأى فى هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات؛ فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها. فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتآليف. والمتتاليات الثلاث هى:

(١) تدهور ← ارتقاء

(٢) فضيلة ← جزاء

(٣) رذيلة ← عقاب

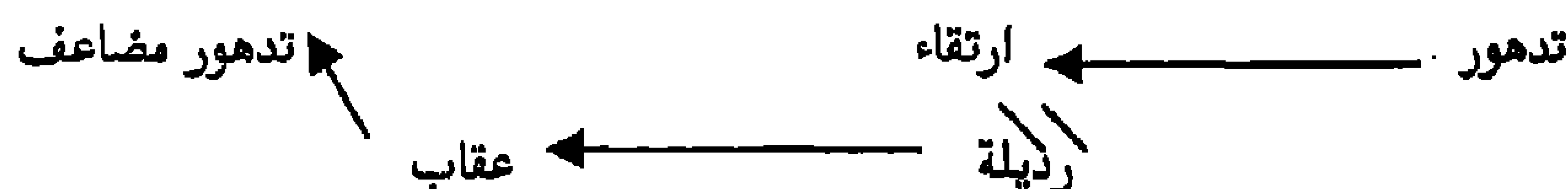
ويمكن للقالب أن يكون بسيطا، أى مكونا من متتالية واحدة أو معقدا، أى مكونا من أكثر من متتالية. ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التى قدمها علماء الفولكلور السابقون. وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التى لم تدخل فى النسق السابق ذى البعد الواحد، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذى يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة anti folk-tale، أى الحكاية التى تتحرك من الموجب إلى السالب، ويتم ذلك من خلال تركيب متتاليتين اثنتين من المتتاليات الثلاث. ويقترح بريمون النسق التالى:



ويتحقق هذا النسق في حكاية "الصياد وزوجته"، وهي الحكاية الشعبية المعروفة، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلبي كل رغباته، ولكن الطمع يستشرى في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبني لها قصرا في السماء، وعند ذاك تتلاشى كل الكنوز التي كانت السمكة قد منحتها للصياد وزوجته. فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة؛ حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور، يتحول إلى ارتقاء، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجه، فتعاقب على رذيلتها، وتعود إلى حالتها الأولى. وهنا يكون النسق على النحو التالي:



ويتضح لنا من تحليل "حكايات للأمير" أنها تتبع هذا النسق أعني نسق الحكاية المعكوسة، فتبدأ من التدهور، ثم تتحول نحو الارتقاء، ولكن يتضح أن هذا الارتقاء يخفى في طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب، فيقع العقاب في صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن في صورة مضاعفة. فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضافا إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن:



ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء؟ لقد رأينا في حكاية الصياد وزوجته أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في "حكايات للأمير" فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها. إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هي التوتر الذي ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول. فالثنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام. وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى نمط "المفعول"؛ فهم يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية، ويشعرون بهذا النقص، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم. فالشعور بالعوز والإحباط يطحنهم؛ وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ منه الحكاية. ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص. كيف يتم ذلك؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط "المفعول" إلى نمط "الفاعل"، لكن شخصيات "حكايات للأمير" لا تقوى على الإيجابية، فتظل دائما في وضع "المفعول"، وعند ذاك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية، أما الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية. وعند ذاك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات، من خلال فعل شخصية أخرى، فنجد دور الفاعل يلعبه كونت إيطالي – في حكاية "من الزرقة الداكنة حكاية"، وجيش الاحتلال البريطاني ثم ضباط الجيش الوطني في "حكاية عبد الحليم أفندي"، وسيد القصر في حكاية "قفص لكل الطيور"، والمقاول في "حكاية الصعيدي"، والزوج العجوز الغني في "حكاية الريفية"، والزوجة اليمنية في "ترنيمة للأمير". وتقتحم النص شخصيات لا تمت إلى الحكاية الشعبية بصلة، ولكنها منتزعة من سياق القارئ الاجتماعي، حيث يعرفون على أنهم "أولياء

الـنعمة". ويسـاعد أولـياء الـنعمة الشخصيات الرئيسية فى الحصول على مرادهم، وتحقيق آمالهم، ولكـن سـرعان مـا يـتحول هـذا الارتقـاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها، التى توجب عقـاب الشخصـيات، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تصفية زائفة لحالة من التدهور ومن النقص، لا تنـتج سـوى ثمـار مـرة. ويُعبِّر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة، منها الغلو والمبالغة. ففـى "مـن الـزرقة الداكـنة حكايـة" اخـتار الكونـت الإيطـالى "سـتة رجـال مـن الأسـافل: البناء، والحـداد، والحـوذى، وفـالح الأرض، وصـانع الأثـاث، والـنقاش، وألبسـهم حـلـلا سوداء وأحذية تـلمع، وعـلمهم كـيف يـتمخطون فـى مـناديل، وكيف يلعبون الورق، وسرعان ما أصبحوا يرطنون بالطليانـية، ويلعـبون الـورق بخفـة الحواة، ويحسنون الغمز واللمز، ويشربون من جيد الخمر البئر والـنهر والـبحر فـلا تـدور لهـم أدمغـة، ويأكلون من اللحم المشوى والمقلى التلال والجبال والسهول والوديان فلا يصيبهم مغص أو وجع" (٢٢).

ونـرى مـن الـنص السـابق كـيف توظـف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو "تصفية النقص" إلى رذيلـة؛ فالشـبع يـتحول الى تخمة، والشراب إلى السكر، والمهارة إلى احتيال وادعاء. وعندما يترك الكونـت الإيطـالى رجـال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى، ويغطيهم التراب.

ويـلجأ الكاتـب إلى وسـيلة أخـرى لـتقديم السـقوط وزيـف الارتقاء وهى خلق نوع من السرد الـمتعدد المستويات، حيث يمزج الواقع واللا واقع، أو الحقيقة والوهم. هذا إنما يتم من خلال إيراد بعـض الأحـلام فـى مسـتوى السـرد الرئيسى ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة (٢٣). ففى حكاية "هكذا تكم الفران" يتحقق الارتقاء فى ثلاثة أحلام متتابعة، ينسجها الكاتب فى مستوى السرد فلا يفصـل الواقـع عـن اللاواقـع. وتظهـر المفارقـة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها. فما محتوى هذه الأحلام التى تمثل تتويجا لتطلعات الفران ومثله الأعلى؟ فى الحلم الأول تصبح زوجة الفـران طاهـية فى القصر؛ وفى الحلم الثانى يبنى الفران هرما صناعيا ويجلس أمامه، يجمع النقود مـن السـواح؛ أما فى الحلم الثالث فيكتشف الفران أنه يغازل فتاة يتضح أنها ابنته. وقد نفسر هذه الأحـلام عـلى أنهـا استعارات للدعارة والطفيلية وارتكاب المحارم. ويعادل الارتقاء هنا السقوط فى أقصى وأقبح صوره.

إن الشـيء الـذى يلفـت الـنظر فـى هـذه الحكايـات هـو أن الشخصـيات المحوريـة تعاقب لانتهازيـتها؛ فقد حطموا "القواعد الخلفية الفطرية" التى تعد العماد الأساسى للحكاية الشعبية كما عـرفها أندريـه يولـيس. (٢٤) فالرسـالة الخلقـية فـى الحكايـة الشـعبية تنـبع مـن إحسـاس فطرى بـالأخلاقى والـلا أخلاقـى؛ فـالحكم الأخلاقـى هـنا ينبع من العاطفة، ويتعارض عالم الحكاية مع عـالم الواقـع الـذى لا يخضـع بـأى شـكل مـن الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التى تحـدد العـدل والخلـق النبـيل. وقـد تخلت الشخصيات عن هذه القيم، وخانت الطبقة التى تنتمى إلـيها، وحاولـت التسـلل إلى طـبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها. إن موقف الكاتب من هـذه الشخصـيات يخالف موقف الواقعية النقدية التى تبرئ وتبرر؛ فالكاتب فى الحكايات يعاقب شخصياته التى تنتهز الفرصة، لا شخصياته التى تتيح الفرصة؛ فالمفعول أكثر مسئولية من الفاعل. إنـنا لا ندعـى بـأى شـكل من الأشكال أنه يبرئ الفاعل، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقـيم الخلقـية؛ فالفـاعل لا يكـون فـاعلا إلا إذا وجـد مفعـولا يقع عليه فعله. وإذن فالمفاعيل هم الأشـرار الذيـن يجـب معاقبـتهم؛ هـم الذيـن يخلقـون طـبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة. إنهم يشاركون فى صنع المجتمع القاسى الظالم وليسوا مجرد ضحاياه.

وقـد نسـتخلص مـن الحكايـات موقفـا ثوريـا متضـمنا هـو ضـرورة رفض المساومة والخضوع. فـبالرغم مـن أن المجـتمع يسـوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، فإن

قيمة الفرد تأتى من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه. فقبول المشاركة فى اللعبة بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه. وتنادى هذه الحكايات بضرورة الرفض والانفصام عن مجتمع الظم والفساد.

الصدى المفارق فى رواية صنع الله إبراهيم "اللجنة" (١٩٨١)

تتميز أعمال صنع الله إبراهيم فى جملتها بنوع خاص من المفارقة، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة. ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايتيه الأوليين اللتين تظهر فيهما بعض بذور الاستراتيجية التى نتلمسها فى رواية "اللجنة". وهذا لا يعنى أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعنى أن ثمة استمرارية فى المعالجة النصية للمفارقة لدى صنع الله إبراهيم. ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب؛ فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التى يقدمها؛ فهناك نوع من الانفصال العاطفى بينه وبين المادة القصصيه تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالى. فاللغة التى استخدمها صنع الله إبراهيم فى رواية "تلك الرائحة" ورواية "نجمة أغسطس"، هى لغة قريبة من لغة "درجة الصفر" معرّاة من جميع الأشكال البلاغية، والاستخدامات المجازية. وتتولد المفارقة فى مثل هذه المواقف من التعارض القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التى تقدم بها هذه المادة. وقد عرفت هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الهادئ النبرة understatement وينفرد صنع الله إبراهيم بهذا النوع من النبرة دون غيره من الكتاب؛ فقد استحدث هذه الكتابة فى رواية "تلك الرائحة". ثم وظفها توظيفا موفقا فى رواية "نجمة أغسطس"، ويمكننا أن نستشفها أيضا فى رواية "اللجنة". هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه، أى بالنسبة لمستوى اللغة: من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأبنية اللغوية التى تحقق الشفافية فى اللغة.

ويلجأ صنع الله إبراهيم فى "نجمة أغسطس" إلى نوع آخر من المفارقة – بالإضافة إلى شفافية الأسلوب – يمكن وصفها بأنها إدخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائى من خلال تضمين لنصوص من خارج النص الروائى. فعندما يضمن صنع الله إبراهيم فى رواية "نجمة أغسطس" النصوص الخاصة برمسيس الثانى فإنه يهدف إلى رفض ما تمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد. وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص، ولكنه فى الواقع هو رفض المعنى الأصلى لهذه النصوص؛ فالمفارقة تكمن فى موقف القائل من قوله. ولكى تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقى أن يسلك مسلكين: المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالى؛ والمسلك الثانى هو فهم موقف القائل من هذا القول وهو فى عمومه موقف رفض وإدانة. وقد تكون تسمية هذا النوع من المفارقة "بالصدى المفارق"[٣٦] تسمية توضح الميكانزم الذى تتبعه فى توصيل ما تريد توصيله. وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداءه فى "نجمة أغسطس" من عدد كبير من النصوص بذكرها فى تذييل ألحقه بروايته، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالى، وشركة المقاولين العرب، ووزارة الثقافة، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعونى. وتنتمى كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة، التى يحاول الكاتب دحضها فى روايته ومناهضتها.. وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر فى بعض أجزاء "نجمة أغسطس" فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية "اللجنة".

وقـد ظهر الفصل الأول من روايته "اللجنة" فى مجلة الفكر المعاصر فى مايو ١٩٧٩ فى شكل قصـة قصـيرة، ولكـن يـبدو أن هـذا النص تشعب واتسع وتفرع وتراكم، حتى أصبح رواية من ستة فصـول نشـرت فـى سـنة ١٩٨١. وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يتمثل فى ثلاثة فصول، ويمكـن عنونـته بـ"البحث عن المعرفة". أما القسم الثانى الذى يشتمل على الفصول الثلاثة الباقـية فـيمكن عنونـته بـ"عواقب الحصول عل المعرفة". وتنتمى هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعـروفة بــ Bildungsroman وهـى روايـات التدريب أو التعليم؛ حيث يبدأ البطل الصعود فى سـلم حـياته، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال ممارسات مختلفة ومغامرات عدة، حتى يصل إلى مـرحلة النضـوج والاختـيار؛ فإمـا أن يخـرج مـن هذا البحث الطويل منتصرا مكللا بالغار، وإما أن يخرج منه مثخنا بالجراح ومحطما. وتتبع "اللجنة" هذه البنية؛ ففى الجزء الأول ينطلق البطل فى البحـث عـن المعـرفة، ثـم يوضـع فـى وسـط الرواية على التحديد فى موقف الاختيار، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة، ولكنه فى النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار، فيقوم بتدمير نفسه.

وإذا أمعـنا الـنظر فـى الجـزء الأول مـن الـرواية وجدنـا أن البحـث عـن المعرفة يأخذ شكلا خاصـا، فيتـبع نسـق اللغز. ولهذا الاختيار دلالة فى غاية الأهمية؛ حيث إن اللغز بنية تحمل فى طـياتها توتـرا حـادا. فالتوصـل إلى المعـرفة لا يـتم فـى انطلاق وحرية، بل يتم تحت سيطرة طرف يطـرح السـؤال، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة. (٢٧) وينتج عن الموقف المعرفى الذى تـنطوى علـيه بنـية اللغـز مجموعـة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب، وبطبـيعة المعـرفة المطلـوب التوصـل إلـيها مـن جانـب آخر، ثم بوظيفة الموقف الكلى. ولنحاول أن نتـبين هـذه الأبعـاد الـثلاثة فـى الـرواية نفسـها. فمـنذ الـلحظة الأولى التى تبدأ فيها الرواية يمثل الـراوى بـين يـدى اللجـنة فـى موقـف المتحَن الذى توَّجه إليه الأسئلة. ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقـة غـير متكافـئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية، يشعر الراوى بقسوتها وبوطأتها، إذ إنهـا تتحـلى بكـل صـفات الدولـة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوى، بالإضـافة إلى القـدرة على إذلاله وتحقيره. فالراوى يقف أمامها موقف المهان المقهور. أما عن طبيعة المعـرفة المطلـوب إظهارهـا فليسـت معرفة موضوعية بريئة – إذا صح القول – ولكنها معرفة مُقَوْلَبَةٌ مسـبقا فـى إطـار إيديولوجـية اللجـنة. بمعنى أن الراوى كان عليه أن يستشف ما تريده اللجنة أن يجيـب بـه، وأن يتوصـل إلى قـراءة أفكارها فى فطنة وذكاء. وعندما وضع صنع الله إبراهيم الراوى فـى هـذا الموقـف فإنه طرح مشكلتين: أولاهما مشكلة التوصل إلى المعرفة، الذى لا يمكن أن يتم فى فـراغ، لأنهـا دائمًا تخضع لسلطة توجهها وتحجبها؛ فالسلطة هى مالكة المعرفة، والفرد دائما فى موقـف امـتحان. والمشكلة الثانية هى تجريم المعرفة، بمعنى أن المعرفة لا يمكن أن تقدم فى براءة، ولكـن الفـرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة. وينتج عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة. ويـأتى هـنا اسـتخدام الصـدى المفـارق فـى الرواية؛ فجميع الإجابات التى يقدمها الرواى إجابات مـأخوذة مـن مقـولات سـابقة، تشـكل الـنص الإيديولوجـى للسـلطة؛ وكـلها مسـتمد مـن الصحف والمجـلات، وجمـيع الحجـج الـتى يقدمهـا الـراوى دفاعـا عـن وجهـة نظره إن هى إلا تفسيرات مـأخوذة مـن مقـولات فعلـية أو ضـمنية مـن الخطاب الأيديولوجى السائد، تقدم فى صيغة تسودها الجديـة المطلقـة، ويـنجح صـنع الله إبراهـيم فـى وزن النـبرة الجديـة التى يقدم بها هذه الحجج، فـتأتى المفارقة من المسلكين اللذين أشرنا إليهما من قبل: أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مـأخوذة مـن خطـاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بيجين حول بناء الأهرام، أو المقتطفات المأخوذة مـن الصـحف، مـثل "المونـد دبلوماتـيك" وغيرهـا)، ثـم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجبها وإدانتها.

وتتفاقم المواجهة بين الراوى واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد، هو دراسة موسعة عن "ألمع شخصية عربية معاصرة". والكم الهائل من المعلومات التى يجمعها الراوى حول "الدكتور" هى بمثابة أصداء مفارقة، تتخلل الخطاب الإيديولوجى للسلطة الحاكمة، وكل ما تنطوى عليه من مقومات ومن أبعاد. والمعلومات التى يجمعها الراوى هى الجهاز المعرفى السلطوى كما يتقولب فى الصحف والمجلات؛ فهى المصدر الأساسى الذى يلجأ إليه الراوى. ولكن الهدف الأساسى من التوصل إلى الإجابة الصحيحة – وهو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة– لا يتحقق؛ فكلما ازداد الراوى معرفة ازداد وعيا، وكلما ازداد ثقة بنفسه ازداد بعدا عن عالم اللجنة. وينتهى الأمر بالراوى إلى قتل عضو من أعضاء اللجنة ولكنه لا يقوى على الاستمرار فى بحثه المعرفى، وينتهى به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه، وهو "أكل نفسه".

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجنة تطرح فى المقام الأول مشكلة "المعرفة" فى المجتمع العربى المعاصر. ونريد أن نختم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسى. فلا شك أن تزييف المعرفة وحجبها، وفرض منظور الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال ما يمكن أن نسميه القمع المعرفى، من المشكلات الجوهرية التى يعانى منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يفضح هذا الزيف، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة. غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التعرُّف (ويتضح هذا بجلاء فى رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة، وأصبح مرتبطا ارتباطا لصيقا باللحظة الآنية، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات المفاتيح (هل لنا أن نجد فى "الدكتور" لغزا نحله بمفتاح "المهندس" مثلا). ولا شك أن فى ذلك الموقف ما يفقد الأدب بعده الجمالى.

وقد نتفق على أنه من وظيفة الأدب التبليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فنا يجاوز اللحظة المكانية والزمانية.

الهوامش:

(١) إننا نرى فى استمرار تسمية هذا الجيل بـ"الأدباء الشبان مغالطة تؤدى إلى سوء تقييمهم، حيث إنهم أصبحوا الآن فى سن الكهولة، وهم يعدون – فى رأيى – الجيل المكتمل الأدوات اليوم. وأيضا تقف هذه التسمية حائلا دون اكتشاف جيل "الأدباء الشبان" اليوم والاهتمام بهم.

(٢) راجع مقال ياكبسون:

"La dominante" in Questions de Poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp.145-151.

(٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ أساليب مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك فى صلاحية الأدب نفسه فى التعبير عن الواقع. وفى مثل هذه الحقب التاريخية يصعب التوصل إلى تيار موحد فى التعبير الأدبى. ويأخذ الرفض أشكالا مختلفة بل متصارعة؛ ولذلك نريد أن نوضح هنا أن كل ما أنتج فى العشرين سنة الأخيرة يدخل فى تصنيفنا، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواعث التى تكمن وراء بعض البنيات الأساسية فى التشكيل القصصى.

(٤) اعتمدنا فى هذا البحث لتحديد مصطلح المفارقة irony على مجموعة من المراجع أهمها:

Sören Kirkegard, The Concept of Irony, trans. by L.M.Capel, Bloominghon, Indiana University Press, 1965.

D.C. Muecke, The Compass of Irony, London Methuen, 1980.

D.C. Muecke, "Irony Markers". Poetics 7 (1978) 363-375.

S.Freud, Le Mot d'esprit en ses rapports avec l'Inconscient, Paris, Gallimard, 1978.

V.Iankélévitch, L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.

(٥) وقد أدخلت الدراسات اللغوية الحديثة المعروفة بالبرجماتية pragmatics فى تحليلها للخطاب أبعادا تجاوز القول نفسه، وتتصل بالمتكلم والمخاطب. فالجانب الذى يتعلق بمقصد المتكلم يسمى Illocutionary

والجانب الذى يتعلق بوقع القول عل المخاطب يسمى perlocutionary أما الجانب الذى يتعلق بالقول فيسمى locutionary.

(٦)

C.Kerbrat-Orecchioni, "Problémes de L'ironie", Linguistique et Sémiologie, Travaux du Centre Linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2:9-46.

(٧) استخدم جيرار جينيت هذا المصطلح فى سلسلة من المحاضرات ألقاها فى القاهرة فى ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المختلفة.

(٨) راجع مقال رولان بارت "الإيهام بالواقع"

"L'effet de réel", Communication 11,1968.

(٩) راجع الفصل الاول من كتاب:

Mikhail Bakhtine, le Marxisme et la philosophie du language, Paris, Les éditions de Minuit, 1977.

(١٠) قد نشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه المعارضات، فنذكر عمل الروائى التشكيلى كاريل تشابيك Apokryfy او الأسفار المكذوبة؛ وكان هدفه فضح عمليات التلفيق فى التاريخ، أو رواية روبرت فولز "زوجة الملازم الفرنسى" حيث يوازى بين الرواية الفكتورية والرواية الحديثة لكشف سطوة المجتمع الفكتورى التقليدى.

(١١)

S.Golopentia-Eretescu, "Grammaire de la parodie" Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée, 6, 1969, p.171.

(١٢) ابن إياس، بدائع الزهور، جـ٥، ص ١٨٨.

(١٣) جمال الغيطانى، الزينى بركات ص٩٩.

(١٤) نفس المرجع.

(١٥) ويبدو من دراسات الأعمال الحديثة أن سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث. وقد درس الناقد الروسى M.Bakhtine ظاهرة البوليفونية فى أعمال ديستيويفسكى دراسة وافية. راجع:

M.Bakhtine Problems of Dostoevsky's Poetics, trans. by R.W.Rotsel, Aradis, 1973.

(١٦) قدمت الدكتورة رضوى عاشور تحليلا ممتازا لدور الوهم فى بنية رواية "الزينى بركات" ونحيل القارئ إلى هذه الدراسة القيمة: رضوى عاشور والتاريخ: الزينى بركات لجمال الغيطانى. الطريق، العدد الثالث/ الرابع، أغسطس ١٩٨١.

(١٧) وصفت هذه المواقف بالمفارقة الدرامية dramatic irony ويمكن تعريف هذا النوع من المفارقة على أنه الموقف الذى يتولد من سلوك إنسان ما سلوكا معينا وهو جاهل تماما بكل ملابسات الموقف وحقيقته؛ بخاصة عندما يكون هذا السلوك مخالفا كل المخالفة للملابسات تماما. فالمفارقة الدرامية تتمثل فى الصراع بين الوهم الذى يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور التي يجهلها. راجع.

D.C. Muecke, The Compass of Irony, p.137.

(١٨) إن معارضة التراث الكلاسيكى فى الفن الحديث هى وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد. ولذلك نجد فى هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة. ونجد هذا الموقف فى معارضة جويس لهوميروس، أو معارضة بيكاسو للوحة فلسكويز المشهورة "الوصيفات" أو فى تأليف بروكوفياف لسمفونيته المعروفة بالكلاسيكية.

(١٩)

A.Olrik, "Epic laws of Folk Narrative" in A.Dundes, The Study of Folklore, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp.129-142.

(٢٠) راجع دراسة الدكتورة فريال غزول عن حكاية السندباد فى:

Ferial I.Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p.111-118.

وراجع أيضا:

Propp, Morphologie du Conte, traduit du russe par L. Ligny, Paris, Gallimard, p.157.

(٢١)

L.Brémond, Les bons récompensés et les méchants punis, Morphologie du conte merveilleux francais, in e.Chabrol (ed.) Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, p.111.

(٢٢) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير ص ٥– ٦.

(٢٣) هذا الاستخدام استخدام نمطي من استخدامات الساتوريات التى كانت تحتوى على نوع من اليوطوبيا الاجتماعية تقدم فى شكل أحلام وهذا النمط يؤكد وهمية اليوطوبيا وحقيقة الواقع.

(٢٤) راجع بالنسبة لتعريف الرسالة الخلقية التى تحملها الحكاية الشعبية:

A.Jolles, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p.190.

(٢٥) لقد قمنا بتحليل مفصل لخطاب الشفافية فى رواية نجمة أغسطس فى مقال آخر سينشر فى مجلة ألف، الصادرة فى ربيع ١٩٨٢.

Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of the Man of the High Dam and The Star of August by Sonallah Ibrahim.

(٢٦) راجع:

D.Sperber and D.Wilson, "Les ironies comme mentions" Poétique 36, 1978, pp.399-412.

(٢٧) قدم جولس تحليلا مفصلا لطبيعة اللغز وقارنه بالأسطورة، ووضح فى تحليله الإكراه الذى يميز اللغز والتوتر الذى ينتج عنه؛ ففى حين تقدم الأسطورة الإجابة عن السؤال يقدم اللغز السؤال الذى يتطلب الإجابة.

A.Jolles, Formes Simples, pp.102-110.

تجربة نقدية:

المشروع الفكرى وأسطورة أوديب قراءة فى فكر طه حسين

(١٨٨٩-١٩٧٣)

هدى وصفى (*)

"كل قراءة خيانة مبدعة"

نتصور هذه القراءة على النحو التالى:

ا- عناصر المشروع الفكرى.

٢- صياغة دلالة الأسطورة المستثمرة في هذا المشروع.

٣- قراءة نقدية ذات شقين: ا- قراءة مستلهمة من بعض نظريات التحليل النفسى. ب- قراءة بنيوية موازية، معتمدة فى الأساس على النص الحسينى الذى نقدمه على أساس أنه تركيبة ثنائية: قاص/ حكاية سردية، بالرغم من التباين الواضح فى مستويات الخطاب، موضع القراءة.

ونوضح ذلك:

عناصر أسطورة أوديب	عناصر الحكاية (نموذج لاريفاى Larivaille)
ا- الطرح فى العراء.	١ـ حالة توازن أولى.
٢- مقتل الأب.	٢ـ حدث مغير للأوضاع.
٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش).	٣ـ الاختبار.
٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل).	
٥ـ اكتشاف خرق المحارم: نهاية مأساوية.	٤ـ حالة توازن نهائية ← مؤقتة / مستديمة

ملاحظات عامة:

تنتظم هذه الملاحظات، المستويات الثلاثة السالف ذكرها:

(*) المجلد الرابع ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٣.

١ ـ فيما يتعلق بالمشروع الفكرى، نضع فى الحسبان أن النصوص المستشهد بها ليست من نوع خطابى واحد؛ فهناك الدراسة (الظاهرة الدينية عند اليونان– فى الشعر الجاهلى) وهناك المقال (مستقبل الثقافة فى مصر– مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان)، وهناك الترجمة الذاتية (استخدام صيغه ضمير الغائب فى الأيام يحتم احترام المسافة النفسية التى أراد الراوى/ القاص أن يحافظ عليها). ونذكر هنا ملاحظة بول فاليرى: "لاينبغى أن نخلص من العمل إلى الإنسان، ولكن من العمل إلى القناع، ومن القناع إلى الآلة" [1].

٢– بالنسبة للأسطورة كإجراء لصياغة الدلالة، ربما كنا قد أسهبنا فى عرض الاتجاهات المختلفة لتفسير الأسطورة وتصويرها على حساب البحث الفعلى عن شروط الدلالة، التى نود لو أوجزناها هنا حين نسأل: ما الذى يسمح بصياغة الدلالة التى تستشف من النص أو الخطاب الذى نقرأه أو نسمعه أو ننتجه؟ ما النسق المنظم؟ وما القوانين التى تكشف عن "المعنى"؟ والغرض هنا ليس هو البحث عن "المعنى" الحقيقى للنص، ولا إيجاد "معنى" جديد لم يتطرق إليه أحد، ولا مجرد إرجاع النص إلى مصادره؛ بل الأمر يتم كما لو أن السؤال المطروح على النص ليس هو: ماذا يقول النص؟ أو من قائل النص؟ ولكن كيف يقول النص ما يقول؟ ذلك أن الشروط الداخلية للدلالة هى التى نسعى إليها؛ وذلك يعنى التركيز على الإنتاج النصى للدلالة، وليس على العلاقة التى تربط النص بسند خارجه. عندئذ سيكون"المعنى" أثرا أو نتيجة للعبة العلاقات بين العناصر الدالة داخل النص.. ومعنى هذا أننا سنحاول أن نقف على "كيف" المعنى. وبما أنه ليس هناك معنى إلا من خلال الاختلاف وعن طريقه، فسنهتم فقط بالعناصر التى بوسعها أن تدخل فى نسق تقييمى ونسق بناء اختلافات. وهذا ما ندعوه: شكل المضمون، مادمنا نهدف لا إلى وصف "المعنى" ولكن "تشكيل المعنى".

وتقودنا هذه الملاحظات إلى توضيح الاختلاف بين السيميوطيقا النصية وعلم اللغة البنيوى (المبنى على الجملة)؛ فعلم اللغة يتعلق بالقدرة على بناء الجمل وإنتاجها؛ ويسمى هذا بالكفاءة الجمليّة: competence phrastique أما السيميوطيقا فتعنى بعملية التنظيم وإنتاجية الخطاب والنص أو ما يسمى بالكفاءة الخطابية competence discursive ؛ أى أنها تتعلق بأدوات توليد الخطاب والنصوص وقوانينه. وعند التحليل، تحتاج هذه الكفاءة إلى مستويين من الإجراءات:

(أ) مستوى السطح؛ ويتكون من:

١– عنصر سردى ينظم تتابع الحالات وتسلسلها وتحولاتها.

٢– عنصر خطابي ينظم تسلسل الصور وآثار المعنى فى النص.

(ب) مستوى العمق؛ ويتكون من:

١– شبكة علاقات تقوم بتصنيف قيم المعانى حسب العلاقات القائمة بين بعضها وبعض.

٢– نسق عمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى.

٣– بالنسبة للنقد المستلهم من علم النفس فإنه يقابل بالحذر، سواء من المحللين أنفسهم أو من دارسى الأدب؛ إذ إن التساؤل يظل ملحًا:

هل هناك ترادف فعلى بين العمل الأدبى ومونولوج المحلِّل؟

١– المشروع الفكرى

إن الاهتمامات التربوية والتعليمية فى النص الحسينى، ترى النور من خلال كثير من الإيضاحات: "وإنما يجب علينا نحن الذين قرأنا هذه اللغات، وألموا ببعض ما اشتملت عليه من علم، أن نبيح لهم حماها، وأن نكون الواسطة بينهم وبين استثمار كنوزها؛ وإن لم نفعل فقد أسأنا

إلى أمتنا وإلى أنفسنا [٢]". وفي موضع آخر: "إني أعتقد أن تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه [٣]". ومن ثم تسبق الظاهرة الدينية عند اليونان، الصحف المختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان "فإن من الحق علينا أن نبذل ما نستطيع من قوة، وننفق ما نملك من وقت، لنغنى هذه اللغة ونكثر متاعها مما امتلأت به لغات أوروبا[٤]". "ومهما كان الذوق الغربيمخالفاً من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث[٥]"، وكان من واجبنا البحث عن "سمات أصيلة لثقافتنا العربية[٦]"، فإنه لابد لنا من تعرف هذه الحضارة الغربية، لكى نلم بجوانبها المتشعبة، ويتلخص السعى الدؤوب فى الصياغة المناسبة، التى تسمح بالقول بالتماثل بين العقليات، ومن ثم التماثل بين العقل الشرقى والعقل الغربي: "وإنما هو عقل واحد، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثارًا متباينة متضادة؛ ولكن جوهره واحد، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف[٧]".

وليس ضروريا- والأمر كذلك- أن تكون "رومانيا أو يونانيا أو فرنسيا أو إنجليزيا أو ألمانيا، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته [٨]". إن "الآداب أشبه بالديانات[٩]". وارتكازا على هذه الوحدة التى تضم المختلف، يبدو الأدب ظاهرة إنسانية من جهة؛ ويتضح النظر- من جهة أخرى- إلى الاستقلال والحرية على أنهما فى حاجة إلى تجاوز مستمر. وقد كان الفكر المصرى دائما شديد الارتباط بحضارة البحر الأبيض المتوسط؛ والوضع الأمثل هو أن "نكون أنفسنا، مع مشاركتنا الصميمة فى الحضارة الغربية". ومن أجل ذلك يبلور نص الأيام رويدا رويدا هذا التصور، ثم يقدم مستقبل الثقافة فى مصر برنامج عمل كفيل بأن يطبق فى مصر أو فى أى بلد عربى يسعى إلى التحديث. وتقرر هذه الخطة دورا رئيسيا للجامعة التى عليها أن تكون البيئة الحقيقية التى تحتوى كل ثقافة مهما تعددت روافدها، والتى تفتح أبوابها لبرنامج مشترك تثريه الإبداعات الفردية فى شتى المجالات. وإذا كانت اللغة العربية الفصحى هى لغة التحصيل الأولى، فذلك لا يمنع أيضا من دراسة أكثر من لغة أجنبية واستيعابها. أما العلوم الطبيعية فتحتاج أيضا إلى معرفة اليونانية واللاتينية. وهذه جميعا عوامل أساسية فى الثقافة العامة وفى التخصص؟ وقد كانت الحضارة العربية فى أزهى عصورها تعتنى بها أشد الاعتناء.

وأمام هذا الإلحاح المستمر على دراسة تاريخ الأثينيين، وهذا الربط المصيرى بين الفكر العربى والفكر الغربى، نجد أنفسنا أمام معطي وجودى أساسى مستقر فى قاع الفكر الحسينى. ولا يسعنا عندئذ إلا أن نتفحص أهم قنوات التوصيل فى هذا التاريخ؛ ألا وهى القناة الأسطورية.

٢- ا لأسطورة

الأسطورة بوصفها إجراء لصياغة الدلالة: فى عجالة سريعة، سنحاول أن نقدم التعريفات المختلفة للأسطورة حسب الوظائف التى ترتبط بها. فنحن نعرف أن إجراء صياغة الدلالة الخاص بالأسطورة متشعب، وأنه يفترض إشكالية للتصوير وأخرى للتفسير. وقديما، وحتى عهد هيرودوت، كانت تسمى المعطيات الأسطورية التى تدعى الصفة التاريخية باسم معيار مشاكلة الواقع؛ أما العرف، فقد جرى على فصل الأسطورة عن الفلسفة؛ لأن الأخيرة خطابها عقلانى. وقد تصور أرسطو- فى الميتافيزيقا- الأسطورة متعارضة مع اللوجوس Logos، وفصل أفلاطون بين الموتوسMuthos الذى من شأنه خلق الإيهام، واللوجوس، ذى الخطاب العقلانى. ومهما يكن من أمر، فإن الأسطورة تظل قائمة وذات قصد هادف: أولاً من خلال الحكاية التى تحاول أن تستكشف بعدًا من أبعاد الحقيقة ليس هو البعد العلمى؛ وثانيا من خلال قدرتها على التصوير؛

تلك القدرة التى من شأنها أن تضع تلك الحقيقة على خشبة المسرح. وهنا نلاحظ ميكانيزم (طريقة عمل) التصوير الأسطورى الذى يحتوى على بنية مزدوجة: حضور/ غياب.

وقد حاولت المذاهب الفكرية المختلفة استقصاء مجال التصوير الأسطورى. ولنذكر على سبيل المثال، المحاولة الهيجلية (أولوية المفهوم Concept مع التمسك بالتصويرRepresentations) حيث يتميز التصوير بديناميكية الفكرة التى تصبو إلى أن تتلاشى فى المفهوم؛ وعندئذ يصبح "التفسير" مطلبا من جانب الرمزية ذاتها، التى تحاول بطريقتها أن تقوم بعملية بحث عن جذور ذاتية (ما يسمى بالتأويل الباطنى).

ونحن نطالع الموقف نفسه بالنسبة للهرمينيوطيقا الحديثة فيما يتعلق بالتفسير الباطنى: "إن المعنى- كما يؤكد ريكيرRicoeur هو دائما جزء من المعرفة الذاتية؛ أى أنه طريقة من طرق الحضور الواعى للذات[10]".

ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه؛ محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية. ونتيجة لذلك فإن الهرمينيوطيقا تنظر إلى قضية التصوير من وجهة نظر مخالفة للفلسفة، مادام التصوير قد أصبح رمزيا وطريقة من طرق التعبير.

وقد توافر على إيضاح هذين الموقفين ثلاث مدارس مختلفة (مدرسة الميثولوجيا المقارنة، ومدرسة الأنثروبولوجيا البريطانية، ومدرسة فقه اللغة التاريخى)، وأصبحت الأسطورة إما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو تشكل حدث تاريخى. وبالنسبة لماكس موللر Miller، فإن الأسطورة تعنى خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت فى التجربة الأزلية للظواهر الكونية؛ أما المدرسة البريطانية فإنها ترى الأسطورة ترجيعا للطقس على مستوى اللغة؛ وبالنسبة للمدرسة الفقهية التاريخية، فإن الأسطورة حدث تاريخى. إن منطلق هذه المدارس توليدى، وهو يختلف عن التصور الذى يقدمه ليفى- شتروس للبنية التاريخية واللاتاريخية للأسطورة؛ فالمدرسة الوظيفية ترى فى الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم الاجتماعى (وهذه سمة من السمات التى نستغلها عل سبيل المثال فى ثنائية العنف/ المقدس- أدلر- فريزر/ رينيه جيرار Girard). والموقف نفسه نجده فى المدرسة السوسيولوجية (موس، جرانيه) وعلى ذلك فإن الأسطورة تعمل بوصفها لغة. هذا من ناحية التفسير. ولكن كيف يتم تصوير الأسطورة؟ هناك نموذجان:

١- النموذج البنيوى.

٢- النموذج ذو الإجراء الكنائى.

١- النموذج البنيوى المنبثق عن الفونولوجيا وعلم الدلالة البنيوى (السيمانطيقا) يفضل النسق على التاريخ: فالأسطورة تعد نسقا مغلقا؛ فهى تقول شيئا ولكن من خلال بنية (وهنا تدخل فى الاعتبار قوانين اللعبة وليست الأحداث).

٢- النموذج ذو الإجراء الكنائى الذى لايلتفت إلى البنية ولكن إلى العلاقات الداخلية لمحتويات المعنى. وهنا يقف الرمز فى مواجهة العلامة المفهوم (رمز/ علامة- مفهوم)، على نحو يعلى من شأن الرمز، ويزيد من قدرة الأسطورة على إنشاء دلالة، ومن قدرتها كذلك على التصوير، ويضع تحت تصرفها كثيرا من احتمالات التعبير، ومن ثم احتمالات التصوير. فالاهتمام بالرمز هو الذى سمح لفرويد أن يعلى من شأن الرموز الأسطورية على حساب المفاهيم المجردة. فهو يوحد بين تلك الرموز وتصويرات الأحلام، ويطبق عليها المنهج التأويلى نفسه، الذى يطبقه على الحلم. وبصفة عامة فإن الهرمينيوطيقا الفرويدية تؤدى إلى التمييز بين المعنى الحقيقى والمعنى الخفى للحلم. وذلك ما نلحظه أيضا بالنسبة للسلوك الإنسانى، حيث المعنى الظاهرى يظل مرتبطا بالمعنى الباطنى، المرتبط باللاوعى الطفولى. ذلك أن حياة الإنسان مرتبطة بهذا اللاوعى القديم قدم وجوده على الأرض.

أسـطورة أوديب: وانطلاقا من هذا التصور، يتبلور مفهوم ظاهرة التصوير الخاص بالأسطورة "بوصفه وضعا لشيء ما أمام الذهن بواسطة علامة: الرمز" [١١]. ويوحد فرويد بين هيكل الأسطورة وهيكل العمـل الأدبـي. ويترتـب عـلى ذلـك أنـه يـرى أن المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولعقدة أوديب وللمسـرحية الـتى تحمـل اسمـه لايـتعدى خرق المحارم (قتل الأب– الزواج بالأم). ولكن خلافا لما يصفه فـرويد، نجـد أن المعـنى الخفـى (القـتل– الـزواج)، بدلا من أن يكون مستترا، يعرض أمام أعينـنا طوال المسرحية؛ فسر نجاح أوديب مرجعه وجود نوازع مشتركة فى النفس الإنسانية. وتقوم المسـرحية هـنا بعمـل التحلـيل النفسـي، الـذى يكتشـف عقـدة أوديـب فيكتشف فى الوقت نفسه رغباتـنا الدفيـنة. وقـد نـرى أن هذا يقلل من شأن المحتوى الاجتماعى والثقافى للمسرحية؛ إذ إن عوامل السياسة والدين من أهم العوامل التى تساعد على إيجاد معنى ما للعمل الفنى.

وقـد عـارض فريـزر هـذا التصـور الفرويدى؛ إذ رأى أن الصراع لايتمثل فى الغيرة الجنسية التى يعـانى مـنها الإبـن– والـتى استشفها فرويد من نص سفوكليس ذاته: "أما أنت فلا تخف من فكرة الاقـتران بـأمك؛ فكـثير مـن الـناس مـن اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل. ومن ازدرى هذا الخوف الـذى يصـدر عـن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر" [١٢]– بل يتمثل فى صراع الأجـيال،و فى رغبة الابن البالغ فى أن يتخلص من وصاية الأب الكهل. أما جيرار[١٣] فإنه لايقنع بتفسـير فريـزر، ويذهـب فى فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذى يلاحظ فى معظم الأساطير التى تحكـى عـن نشـأة–جماعـة إنسـانية. ذلـك أن الوظـيفة الاجتماعـية ترتكـز دائما على جريمة قتل مبدئـية. ومـا مـن جماعـة تفلـت مـن هذا الشرط الأساسي. ولنذكر أشهر مثالين فى التاريخ: مقتل هابـيل عـلى يـد أخـيه قابـيل ومقـتل ريمـوس عـلى يد أخيه ريمولوس. إذن ما معنى هذه الجرائم الأزلـية؟ إن هـناك بعدًا دمويا فى تكوين الإنسان؛ وإن أول عمل إنسانى يجب أن يقوم به هو طرح هـذا العـنف خارجـه. وهـنا يظهـر الاعـتراف – مـن خـلال الأسـطورة– بوجود قوى مظلمة داخل الإنسان، تسـعى إلى تدمـيره كمـا لـو أنهـا ضـريبة طبيعـية لرغبته فىالوجود. ونستشف أيضا من الأسـطورة إجـراءات درء القـدر، مـادام موت "الأخ" يحتوى حقا على ما يمكن أن ندعوه: تأسيس الاجتماعى.

فالدرس إذن واضح كما يرى جيرار؛ فليست الجدلية الهيجلية الخاصة بالسيد والتابع هى التي تفسـر الـتطور الإنسـانى. إنهـا قـراءة زائفة للمواجهة بين الذات والآخر؛ فالصراع حتى الموت بين السـيد والـتابع لايهدف إلى تحويل الآخر إلى مجرد صورة للذات الأقوى، لكنه يترجم ضرورة أزلية لايمكـن غـض الطـرف عـنها؛ ذلـك أن الضـمير الإنسـانى لا يستطيع أن يعى ذاته إلا عندما يضع أمامـه مـا يرهـبه. ولـذا فهـناك دائمـا حكايـة مـزدوجه تقدمهـا الأساطير التى تحكى عن الجريمة التأسيسـية: حكايـة نشـأة الإنسـانى وحكايـة نشـأة الاجـتماعى؛ الإنسانى لأن القتل عندما يبلور العـنف الموجود فى الذات يكشفها لنفسها، والاجتماعى لأن موت الآخر يصور الحدث الذى يجب ألا يـتكرر، والذى كان لابد منه فى البداية ليضع الحدود التى يجب على أى إنسان ألا يجاوزها. لكـن قـراءة هـذا العنف تعد عند فرويد إسقاطا؛ إذ إنه من خلال القتل يمكن مسرحة المحارم، أى مسرحة الطقس.

ويـتجاوز جـان بـيير فرنان كل هذه التفسيرات، ويرى "أن العظمة الحقيقية في أوديب لا تتمثل فى فعله بل فيما يميز طبيعته الغامضة: التسا ؤل" [١٤].

ومهمـا يكـن مـن أمـر، فإن هذه المحاولة لإجراء صياغة الدلالة الخاصة بالأسطورة، تعطى بعدًا آخر لقراءة النص الحسينى، وذلك من خلال التخطيط الذى أوردناه فى بداية بحثنا.

٣- القراءة النقدية

عناصر أسطورة أوديب:

ا- **الطرح فى العراء:** إن الطرح فى العراء فى مقدمة أوديب يوضح وجه الأب الشرير، الملك لايوس، الذى أمر بهذا العقاب. وإذن فسيلقى بأوديب فوق جبل يحال له كثيرون، وسيدمغ بخاتم القدرية؛ فالأقدام المثقوبة هى خير دليل علي ذلك. إن القدرية نفسها دمغت راوى الأيام. ولم يكن فقدان البصر إلا نتيجة لظلام الجهل فى البيئة الريفية. لقد دمغه الشر؛ دمغه الدنس: كان فى ذلك الوقت، "يتقدم فى الظلام"- ليس فقط "ظلام الجسد"[١٥]، بل أيضا ظلام النفس الحالك[١٦] ويلاحظ بيرك أن "كل ما يتصل بذكريات الطفولة وبمسرح أحداثها كان الكاتب يعالجه بأسلوب لا يلتمس فيه العذر لشىء ولا يرحم أحدا"[١٧]. وكان يكفيه أن يفكر فى صباه البائس الذى قضاه مترددًا بين الأزهر وحوش عطا[١٨]، حيث تشقى نفسه فى الأزهر، ويشقى جسمه ونفسه فى حوش عطا- حياة عادية، ضيقه، عسيرة، كأقسى ما يكون الضيق والعسر، وحياة عقلية مجدبة فقيرة كأشد ما يكون الإجداب.

ويؤكد فرجسون السعى من أجل اكتشاف الدنس والقضاء على الزيف؛ فالبطل هنا "كبش فداء"[١٩]، محمل بجرائم المجموعة؛ وهو الذى وصفه سفوكليس بأنه "وعاء للفسق؛ كائن لا الأرض ولا السماء المقدسة ولا وضح النهار بوسعها احتمال وجوده"[٢٠]. وأصبح الراوى مثار سخط من أهل القرية وكان ما يردده من آيات يقصد فيه التشابك والتداخل، ولم يكن الأمر يخلو من لهجة ساخرة أو ناقدة [٢١]. ولكنه بدأ يشعر بوضعه المتميز بالرغم من آفته "فقد احتمل من أهل القرية ما كان يحتمل قديما يوما ويوما ويوما"[٢٢]. ولكن الصبر ينفد، ويتمرد على من كان يظهر لهم الإذعان والخضوع[٢٣]. وها هو ذا يقول "لسيدنا": هذا كلام فارغ. ويشتمه "سيدنا" ويحمل العاصمة وزر ضياع تربيته. ومرة أخرى يواجه إخوته بقوله إن الكتاب الذى يقرأ فيه والده عبث لاغناء فيه[٢٤]؛ وكان يقصد دلائل الخيرات.

وتتأزم الأمور فى الأزهر، وتصل مرحلة الصراع إلى أشدها: "لكنه فى ذات يوم جادل الشيخ فى بعض ما كان يقول. فلما طال الجدال، غضب الشيخ وقال للفتى فى حدة ساخرة: اسكت يا أعمى! ما أنت وذاك؛ فغضب الفتى وأجاب الشيخ فى حدة: إن طول اللسان لم يثبت حقًا ولم يمح باطلا" [٢٥] وازدادت النفس ضيقا بالأزهر، بخاصة وهى تحس "كلال العقل الأزهرى"[٢٦]، واشتدت الثورة على الشيوخ فى "علمهم وذوقهم، وفى سيرتهم وأحاديثهم" [٢٧]. لقد كانت أحاديث لا تضيف إلى علمه علما جديدا [٢٨]. وتستمر الحال والعلاقة مع الأزهر فى تدهور مستمر، خصوصا بعد أن أتيحت له فرصة الكتابة فى الصحف. وكان إذا تعرض "لشئون الأزهر" يخرج عن "طور الاعتدال" ويغلو فى "العبث بالشيوخ"[٢٩]. وكان طول اللسان هذا هو الذى "قطع الصلة قطعا حاسما بين صاحبنا والأزهر"[٣٠] ولم ينل صاحبنا درجة العالمية، وأمر شيخ الأزهر بإسقاطه مهما تكن الظروف[٣١]. ونفذ الحكم، وطرح صاحبنا خارج الأزهر.

وإذا كان الأزهر يرمز هنا إلى الأب، فبوسعنا القول إننا نشهد بداية المنافسة بين الأب والابن، كما أوضحها كارل أبراهام فى الحلم والأسطورة؛ فما من شىء سوف يشفع للراوى فى أعين هؤلاء المعممين الذين توقف بهم الزمن؛ وتلك هى مرحلة النفى.

وفى أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة[٣٢]؛ وكانت هى ذروة الصراع وبداية السعى؛ سعى أوديب أيضا لكشف سر الوباء الذى يجتاح المدينة "وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث رجلا نائما، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فكرت فى كثير من الوسائل إلى النجاة، فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير، فلم أتردد فى ابتغائها والالتجاء إليها؛ فقد أرسلت كريون ابن منيسيوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ما ينبغى أن أصنع" [٣٣] و تتردد فى ثنايا

النص الحسينى المعانى نفسها فكم ترك في مصر من شرور! وكم تخفف من أعباء أثقلت نفسه قبل خروجه! [٣٤].

٢– مقتل الأب: تقول مارى دلكور فى كتابها عن أوديب وأسطورة الغازى: "أظننى أستطيع أن أجزم بأن الصراع بين الأب والابن منشأه طقس الصراع حتى الموت، الذى يسمح فى المجتمعات البدائية– للملك الشاب أن يخلف الملك المسن"[٣٥]. ألا تنطبق هذه الأقوال على الراوى أو أسطورة الغرب، أو ربما أوديب وأسطورة الغرب؟ وقد يفسر ذلك أيضا بأن الخلافة عن طريق القتل أساسها مبدأ عجز الملك المسن عن القيام بالتزاماته الملكية، فمن "فقد قدرته الجسمانية لا يستطيع أن يورثها عن طريق الاشعاع، كما يتحتم ذلك على الملك الصالح"[٣٦].

وتتسم هذه المرحلة الثانية بإرادة صارمة تشكل الذات وتبحث عن المخرج، حتى لو اضطرت إلى خرق المقدس. فالراوى يعلم أنه بدون فدية أساسها العنف لا تقوم قائمة لهذا البلد، ولا لهذا الفكر المكبل بالخرافات؛ فهذا المناخ لن يستقيم دون قسوة. ويدفعه ذلك كله إلى مواجهة "التيمة الآسيوية الخاصة بالنفى إلى الغرب، التى تغنى بها السهروردى– كما يلاحظ بيرك – بتيمة أخرى هى تيمة الخلاص عن طريق حضارة البحر الأبيض المتوسط، التى يعتقد أنه يستطيع– من أجل شعبه– أن يقبل ثمارها، وأن يوصل أصواتها" [٣٧].

لم يكن أوديب يرغب حقا فى قتل لايوس فى مفترق الطرق، ولكن كان لابد من إيجاد طريق؛ كان لابد له أن يمر: "فلما قارب المكان ذا الشعب الثلاث، رأيت عجلة يقودها مناد وعليها رجل كالذى وصفته لى؛ وكانت العجلة تدنو منى. فيدفعنى قائد العجلة ويدفعنى الشيخ أيضا فى عنف لينحيانى عن الطريق، فأثور وأضرب القائد الذى نحانى. وإذا الشيخ ينتظر حتى أحاذى العجلة، ثم يرفع سوطه المزدوج ويهوى به على رأسى. وقد أدى ثمن هذه الضربة غاليا؛ فما هى إلا أن أصبت على رأسه عصاى بهذه اليد التى ترين فيهوى صريعا"[٣٨]. أليست أصداء هذا الفعل هى التى تتردد: "وكان يحبب العنف إلى الفتى ويرغبه فيه، ويزين فى قلبه الجهر بخصومة الشيوخ والنعى عليهم فى غير تحفظ ولا احتياط" [٣٩] فهو يرى أنهم "آفة هذا الوطن؛ يحولون بينه وبين التقدم"[٤٠]... ويتشكل الصراع فى منحنى آخر من خلال مواقف أكثر ارتباطا بالمنهج العلمى: "... يجب حين نستقبل البحث... أن ننسى قوميتنا، وأن ننسى ديننا... إنا إذا لم ننس قوميتنا ودينـنا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين. وهل فعل القدماء غير ذلك؟"[٤١] "... لنجتهد فى أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعى عليه... ولا وجلين حين ينتهى بنا البحث إلى ما تأباه القومية، أو تنفر منه الأهواء السياسية، أو تكرهه العاطفة الدينية"[٤٢]. وإذا كانت العلاقة بالآخر قد لجأت إلى سلاح الشك الديكارتي لتتوغل فى ثنايا الذات، فإن هذه العلاقة تعتمد أساسا على معطى ضرورى، ألا وهو المنهل الأول لهذا الفكر. وتصبح الحضارة اليونانية هنا هى العلة التى تسمح بتشكل الوعى بالذات، الذى لولا رغبتها– تلك الذات– فى الإبقاء على جذورها لكانت جديرة بأن تحول "هذا الفتى تحويلا خطيرا، يفنيه فى العلم الأوروبى إفناء"[٤٣]. فإذا كان الصراع مع الأب إذن قد بدأ منذ زمن، فإن مقتله قد تم من خلال المبالغة فى التغريب. "إذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد؛ فليس ذلك إلا لأن فى مصر قوما قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرون لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربى فى مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى– كل ذلك سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا"[٤٤].

ويلح تصوير الأسطورة على صورة التضامن بين الآباء أو ممثلى الآباء ضد تمرد الأبناء، كما أن توضيح صورة الأب فى أسطورة أوديب وفى المأساة وموتيفاتها المتكررة (أيولون- لايوس- تيريسياس) يساعد على إخفاء عنف الابن تجاه الأب. "وبعد ما يقرب من نصف قرن من أزمة الشعر الجاهلى، وبعد كل هذه المتغيرات التى هزت مصر، وأولها الاشتراكية الناصرية، فإن شيخ الأزهر امتنع عن الاشتراك في تشييع جنازة هذا المعلم الذى حاز تقدير العالم"[٤٥].

٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش)

إن الحلقة الخاصة بحل اللغز تمثل فى مشروعنا النقدى حلقة وسيطة بين مقتل الأب (أو محاولة الإصلاح الفكرى، خصوصا عن طريق إدخال المفهوم الاجتماعى التاريخى فى البحث العلمى وفى النقد الأدبى، التى أدت إلى أزمة الشعر الجاهلى) والزواج بالملكة (أو الفناء فى الحضارة الغربية وبخاصة حضارة أثينا القديمة، مهد الحضارة على الاطلاق)[٤٦].

ولكن من الوحش؟ إنه بلا شك- كما تقول الأسطورة- شيطان يسيطر على المدينة ويلقى فيها الذعر. ولكن هذا الشيطان هو أيضا (روح هائم لا يجد راحة ولا هدوءًا"[٤٧]. إن هذا الوحش يخلق مناخا من التوتر والقلق، ويفترس كل من يقترب منه. أليس هو أيضا: "إيديولوجية القلق"[٤٨] التى يخلقها هذا التساؤل الملح عن الأبنية الفكرية لهذا المجتمع الانتقالى الذى لا يجد بدا من النضال من أجل الاستقلال؟

٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل)

فى هذه المرحلة من الأسطورة يتم الزواج بعد حل اللغز، ودون معرفة مسبقة بالملكة: "قديما، كان على المنتصر أن يقهر الوحش، وبحل اللغز، لكى يقترن بالأميرة"[٤٩]. ولكن أليست هذه المواجهة مع الوحش هى فى الواقع من الاختبارات الأساسية التى يمر بها الشاب الذى يؤهل للزعامة؟[٥٠] ويقهر أوديب الوحش، ويؤكد عظمته بوصفه إنسانا، وتحل "هيمنة العقل الغربى" مشكلة البحث عن غموض الهوية المصرية: من نحن؟ وماذا نفعل؟ ويتم الارتباط من خلال طريق شاق- بالحضارة الأم[٥١].

وإذا كان واقع النص الحسينى يتمسك بالكثير من معطيات التراث العربى كأساس للثقافة المصرية، ويعده جزءا أساسيا من الهوية المصرية، فإن العلاقة بالآخر تظل علاقة انبهار.

٥- اكتشاف خرق المحارم: نهاية مأساوية.

لكن هذا الزواج الذى تم إنما قد تم من خلال عناق الحب والموت. ويظل الإثم قائما، ويضاف إلى مقتل الأب الزواج بالأم، وإن كانت بعض الأساطير تفصل بين الزواج بالأميرة والزواج بالأم، الذى لا يتم بهذه الصورة المباشرة إلا فى أسطورة أوديب. ثم يلى ذلك الاكتشاف والرغبة فى القصاص من النفس أولا، ومن الزوجة- الأم- ثانيا. "كان يذهب إلى غير وجه يسألنا أن نعطيه سيفا، وأن ننبئه عن مكان امرأته... وهناك نرى امرأته وقد خنقت نفسها.. ينزع المشابك الذهبية.. ثم يدفع بها فى عينيه"[٥٢] ويحتار صاحبنا فى ذلك الشاب (أو الكهل) العائد من "أوربا"، حامل الشهادات، الذى يرطن بعدة لغات أجنبية... وقد هزه الزهو، وتعاظمت ثقته فى النفس؛ ثقته فى علمه الحديث؛ فى أدبه الحديث... وها هوذا يتكلم كما لو كان "أبولو" يلهمه، وقد ينبئك بكل ثقه أن مسألة القديم "قد ولت من زمن" فإن هذا الشاب وأمثاله ليسوا سوى ضحايا "الحضارة المعاصرة". وقد عبر النص الحسينى عن هذه المصادرة، بالرغم من استمرار الاعتقاد بأن الجوهر الثابت "لهذا العقل السرمدى.. جوهر متميز بمعنى من المعانى. إنه لا يبسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأمم متميزة. إنه عقل غربى بالدرجة الأولى. بدأ اكتماله في اليونان، ويتحرك مع الرومان، ويوحد بين الشرق والغرب على يدى الإسكندر وقيصر باسم اليونان مرة: واسم الرومان مرة، ويتجلى عبر المسيحية والإسلام،

ليولد من جديد مع النهضة الأوربية (٥٣). ونحن لا ندين هذا التصور، ولكن نعتقد أن العلاقة بالآخر لابد أن تتبلور من خلال إشكالية لايكون فيها الآخر هو المثل الأعلى للتقدم والتطور - خصوصا أنه هو نفسه لم يعد يعتقد ذلك. وإذا كان لابد لنا من البحث عن نموذج، فلم لا نوجه أنظارنا إلى تجربة الشرق الأقصى؟

ب- عناصر الحكاية (نموذج لاريقاى)

نجمل المرحلة الثانية من القراءة فى خطواتها الأساسية التالية:

ا- حالة التوازن الأولى:

الريف- الأسرة- بداية المرض.

مستوى السطح:

(أ) مكون سردى: البصر/ العمى

(ب) مكون خطابى: صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع: علاقات عائلية- علاقات الطفولة- علاقات الصداقة.

مستوى العمق:

(أ) شبكة علاقات: الخرافة- الجهل- الفقر.

(ب) نسق عمليات: قيمة أساسية: الخوف.

٢- حدث مغير للأوضاع:

السفر- الأزمة الأزهرية- الجامعة.

مستوى السطح:

(أ) مكون سردى: استيقاظ الوعى.

(ب) مكون خطابى: صور بلاغية مستمدة من حاستى السمع والشم: علاقات الإقامة في المدينة- فى دور العلم- يقظة الغرائز.

مستوى العمق:

(أ) شبكة علاقات: قهر الزيف- الرغبة فى الخلاص.

(ب) نسق عمليات: قيمة أساسية: الجرأة.

٣- الاختبار: لقاء الغرب.

مستوى السطح:

(أ) مكون سردى: الانبهار.

(ب) مكون خطابى: صور بلاغية مستمدة من صحوة الغرائز: علاقات المأكل والمشرب ـ علاقات ممارسة اللذة الحسية عن طريق الآخر.

مستوى العمق:

(أ) شبكة علاقات: الحل ـ الوعى بالدور المتفرد.

(ب) نسق عمليات: قيمة أساسية: المنهج.

٤ـ حالة توازن نهائية:

(تكون فى تقديرنا مؤقتة أو متذبذبة): استعراض الإنجاز.

مستوى السطح:

(أ) مكون سردى: التعليم.

(ب) مكون خطابى: صور بلاغية مستمدة من أعمال العقل: علاقات التأمل الدينى ـ علاقات الشك ـ علاقات الاكتشاف.

مستوى العمق:

(أ) شبكة علاقات : الاعتراف بالتجاوز ـ التمسك بالحل (نسبيا).

(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : تحمل النتائج (كبش فداء؟ فارس؟).

هوامش :

(١) Valery, P: Tel Quel, Pléiade, t.11, Paris, 1960, p.581.

(٢) طـــه حسين : مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٢٠، ص٨.

(٣) طه حسين : فلسفة ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٥، ص١٦٦.

(٤) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة، ص٩.

(٥) طه حسين : حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٦، ص٤٥.

(٦) طه حسين : نفسه.

(٧) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر، بيروت ١٩٧٣، ص٣٩.

(٨) طه حسين : رحلة الربيع والصيف، بيروت سنة ١٩٥٧، ص١٠٩.

(٩) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٢٣٦.

(١٠) Ricoeur, P. Le Conflit des Interprétations ed. Seuil, Paris 1966, p.25

(١١) Ricoeur, P. :Finitude et Culpabilité t.II,ed. Montaigne, Paris 1960, p.24

(١٢) Sophocle: Oedipe –Roi trad. Robert Pignarre, ed Garnier, Fréres, Paris 1943, p.196

(١٣) Girard, R.: La Violence et le Sacré, ed Grasset, Paris 1960, p.152

Girard, R. : Des choses cachees depuis la fondation du monde, ed. Grasset, Paris 1962.

(١٤) Vernant, J.P. et Vidal-Naquet P.Mythe et Tragédie en Gréce Ancienne, Maspero, Paris 1973, p.507

(١٥) طه حسين : الأيام جـ٢ بيروت، ١٩٧٤، ص١٦٧ ـ ١٧٠.

(١٦) نفسه.

(١٧) Hussein, T : Au Dela du Nil textes choisis et présentes par Berque, J., Gallimard, Paris 1977 p.11

(١٨) طه حسين : الأيام جـ٤ ـ بيروت، ١٩٧٤، ص٥٣١.

(١٩) Fergusson, F. : The Idea of a Theater

(٢٠) Sophocle, op. cit, p.215

(٢١) Berque, J., op cit, p.11

(٢٢) طه حسين : الأيام جـ٣، ١٩٧٤، ص٣٠٤.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) نفسه :ص٣٠٥.

(٢٥) طه حسين : الأيام جـ٢، ص١٥٣.

(٢٦) نفسه، ص١٦٣.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) جـ٣، ص٣٨٦.

(٢٩) نفسه، ص٣٩٨.

(٣٠) نفسه، ص٣٩٩.

(٣١) نفسه، ص٤٠٣.

(٣٢) نفسه، ص٣٨٦.

(٣٣) Sophocle, op. cit, p.162

(٣٤) جـ٣، ص٥٣٦.

(٣٥) Delcourt, M.: Oedipe ou la légende du conquérant, ed. Belles Lettres, Paris 1981, p.69

(٣٦) Frazer, J.Golden Bough, Macmillan, 1974, p350

(٣٧) Berque, J. op. cit. p.16

(٣٨) Sophocle, op. cit, p.190

(٣٩) طه حسين : الأيام جـ٣ بيروت، ١٩٧٤، ص٤١٧.

(٤٠) نفسه.

(٤١) طه حسين : فى الشعر الجاهلى، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٢٦، ص١٢.

(٤٢) نفسه.

(٤٣) طه حسين : الأيام جـ٣، ص٤٥٣.

(٤٤) طه حسين : فى الأدب الجاهلى، ص١٢٦.

(٤٥) Berque, J. op. cit. p.17

(٤٦) قد يقوم هنا اعتراض : إن أوديب وجد نفسه أمام أمه الحقيقية فى حين أن قاص النص الحسينى اختار تلك الأم. وهنا نود لو عاد القارئ إلى إحدى محاورات أفلاطون (محاورة تيميوس) حيث يقوم سولون بدور المسافر اليونانى الذى يقص عليه كاهن من مصر القديمة قصة الأطلانطيد أو القارة المفقودة. وقد نجد هنا الخيط الذى يربط اليونان القديمة بالحضارة الفرعونية، ومن ثم فإن اختيار تلك الأم قد وضع قاص النص الحسينى أمام أمه الحقيقية.

(٤٧) Delcourt, M. op. cit. p.140

(٤٨) Berque, J. op. cit. p.29

(٤٩) Delcourt, M. op. cit. p.222

(٥٠) نفسه.

(٥١) الملاحظة نفسها الخاصة بأصالة الأم، بخاصة وأن جنبات نص الأيام تردد الكثير من المعلومات عن مصر الفرعونية.

(٥٢) Sophocle, op. cit, p.210

(٥٣) جابر عصفور: نفسه، ص٢٣٧ ـ ٢٣٨.

اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة

محمد برادة (*)

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجودا ملتبسا داخل نسيج الكتابات والحوار فتنقلب من أدوات مسعفة على الفهم والتوضيح، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش، وتطبع ما وراء اللغات (ومنها النقد) بالفضفضة والتقريبية والتعميم. وليس معنى هذا أن بالإمكان تلافى هذه الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديدا "نهائيا" يستقرّ معه الفهم؛ فهذه عملية محدودة، ولا يمكن أن تفلت من تأثير المتغيرات وجدلية الوعى والواقع؛ وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وعَبْر الإشكاليات التى تؤطرها، حتى نتمكن من معاينة التغيرات، والإسهام فى بلورة المفاهيم ولغات النقد فى ضوء أسئلة راهنة لاتكتمل صياغتُها دون إعادة النظر ضمنيا فى اللغة والمفاهيم.

من ثم فإن مفاهيم مثل: أدب، نقد، تجديد، حداثة، رواية، تغيير، نهضة، تراث، معاصرة... لاتقتصر مدلولاتها على المعانى المتداولة التقريبية، بل تتعدى ذلك إلى الحمولات الإبستمولوجية[1] الكامنة وراءها، التى قد يضيء تحليلها جوانب مركزية فى الخطاب المستعمل لها. وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يُفضى إلى استجلاء خلفيته الإبستمولوجية، وإلى تمييزه وترتيبه، ومن ثم إلى وعى حدوده وتَنْسيبه.

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة؛ لأنها تمر ـ حتما ـ عبر إعادة تحديد المفهوم، وتجلية خلفياته التاريخية والنظرية، ورصد بعض امتداداته ـ وما أكثرها ـ فى جسد الخطاب والتفكير العربيين المعاصرين.

إن ما أقصد إليه فى هذه الدراسة، هو محاولة تحديد بعض العناصر النظرية التى أعتبرها لازمة عند مقاربة الحداثة وتبين تأثيراتها على الأدب العربى. والسؤال المحورى الذى أنطلق منه هو: كيف تتحدّد الحداثة على المستوى النظرى، ومن خلال التجربة؟

وصياغة السؤال بهذه الطريقة تنطوى على الإقرار بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساسًا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها فى مجالات مختلفة. ومن ثم تبرز ضرورة البدء برصد أهم التحديدات النظرية للحداثة فى الغرب، قبل الوقوف على مظاهر الحداثة، تصوّرا

(*) المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل ١٩٨٤.

وتجربة في الفكر والأدب العربيين، لا بهدف المقارنة أو التقاط التأثيرات، ولكن بهدف تبيُّن إجرائية مفهوم الحداثة داخل الحقل العربي، ومدى مطابقته لخصوصية تجربة الحداثة العربية[٢].

إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني "استقلال" تجربة العصرية (Le Modernisme) وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة في العالم العربي، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكر فيه. ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحداثة الغربية، وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين.

١- مفهوم الحداثة:

١- تاريخيا:

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La Modernite) إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصريّة (Le Modernisme) بدأت مُمهِّداتها في أوربا منذ القرن السادس عشر، أي منذ ظهور بنيات تاريخية لإحداث التغيير الاقتصادي والاجتماعي ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيات القرون الوسطى وفكرها. وقد تبلورت تلك التغيُّرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البورجوازية المعززة للفردية وللملكية الخاصة، ولعقلانية الدولة البيروقراطية.

إن هذا التمييز يُبعد الحداثة عن دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساجلات بين أنصار الحديث وأنصارُ القديم، نجدها في كل التواريخ الأدبية والفكرية. وهو تمييز أيضا يبرز طابع التوصيف الكُليّ الذي يطمح إليه مصطلح الحداثة، على أساس أنه يرتبط بحدوث قطعية أساسية في تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعيين متغايرين كل التغاير. وهذا ما نلمسه في اختلاف مواقف بعض المفكرين الذين كتبوا في موضوع الحداثة، وترددهم في اعتبارها مفهوما أو نظرية ذات قوانين محددة. يقول "جان بودريار" في هذا الصدد[٣]:

"ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى؛ وإنما هي صيغة مُميِّزة للحضارة، تُعارض صيغة التقليد؛ أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية. فأمام التنوّع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة، متجانسة، مشِعَّة عالميا، انطلاقا من الغرب. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته، إجمالا، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تَبدُّل في الذهنية".

لكن التجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهريا؛ لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها، ونسبيتها، وتغيّر مفاهيمها، واختلاف وجهات النظر حولها. هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو شارل بودلير، وفيلسوف ثوري هو كارل ماركس، على نحو ما أبرز ذلك هنري لوفيفر في كتابه "مدخل إلى الحداثة"[٤]. فإذا كان بودلير هو أول من قدّم صياغة نظرية للحداثة، متّسمة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد، فإن ماركس منذ ١٨٤٥، منطلقا من منظور سياسي يُرجع إليه المعارف الأخرى، انتقد مصطلح "حديث moderne"، واستعمله للإشارة إلى صعود البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية. في سياق زمني واحد أو متقارب، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصوّرين نظريين متعارضين إلا أنهما لازمان لتجلية مفهوم الحداثة في مسيرتها المعقدة والمتداخلة الحلقات. لقد ربط ماركس نقده بالطابع التجريدي للدولة الحديثة، وبالثنائية التي تولدت عن ذلك في حياة المجتمع، ومن ثم ألح على ضرورة استرجاع الإنسان للطبيعة بعد تحويلها وامتلاك أسرارها من خلال المعرفة والممارسة، لتذويب الثنائيات الكثيرة التي تطبع العالم الحديث. وهو بهذا يضع مشروعه في أفق معارض لمشروع مجتمع الحداثة؛ في حين يتموضع بودلير في مجرى الحداثة

ليلتقط عناصرها الاصطناعية والمؤقتة، وليربطها بما يعتقد أنه يكوّن الأبدى والدائم فى الجميل. وعلى هذا الأساس، ومن موقفه المبدئي، وقبل أن يكتشف استحالة مجاوزة الثنائية، كتب فقرات عن الحداثة من خلال نقده لأعمال الرسامين المعاصرين له. ولعل أبرز تلك التحديدات ما كتبه سنة ١٨٦٣:

"... الحداثة هى العابر والهارب والعَرضى؛ إنها نصف الفن الذى يكون نصفه الآخر هو الأبدى والثابت. لقد كانت هناك حداثة بالنسبة لكل رسام قديم. ومعظم البورتريهات الجميلة التى تبقت لأن البزّة وتصفيف الشعر وحتى الإشارة والنظرة والابتسامة (كل عصر له لبسه ونظرته وابتسامته) تشكل كلا ذا حيوية تامة. هذا العنصر العابر، الهارب، الذى كثيرا ما تتواتر تحولاته، ليس لكم الحق فى أن تحتقروه أو تستغنوا عنه. إنكم، بحذفه، ستسقطون حتما فى فراغ جمال تجريدى وغير قابل للتحديد؛ جمال مثل جمال المرأة الفريدة قبل الخطيئة الأولى".

إن تجربة بودلير فى مكوناتها المختلفة، الاجتماعية والشعرية والفكرية، تقدم نقطة ارتكاز فى فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين: بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق، وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية، التى جعلت من "كيمياء الكلمة" وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجحيمها، وتشييد اللغة المنتهكة للمواضعات والحواجز، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القُصوى.

من ثم كان للحداثة مظهران عند بودلير:

وجه سلبى: وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب الخضرة، وبشاعة وأسفلت، وأضواء اصطناعية وأحجار، وخطايا، ووحدة وسط أمواج البشر.. وهو الوجه نفسه الذى يتجلى فى "التقدم" القائم على التقنية المعتمدة على البخار والكهرباء.

ووجه فاتن: فكل ما هو بئيس، متدهور، ليلىّ واصطناعى، يصبح فاتنا وعنصر إثارة يمكن للشعر أن يحتويه ويعبر عنه. ومن ثم تحمس بودلير لعزل الطبيعة، وتأسيس مملكة الاصطناعى المطلقة.

على أن المفاهيم التى كونها بودلير عن الحداثة، بما فى ذلك محاولة بلورته إستطيقا للبشاعة، لم تستطع أن تسعفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للقلق والوساوس، فظل موزعا بين ثنائية الانخطاف والسقوط:

"تلك هى "الحداثة" فى اختلاطها وحيرتها كما تبدو عند بودلير: أن يكون معذبا حتى العصاب نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع، لكنه يكون أيضا عاجزا عن خلق تعال، وعاجزا عن الاعتقاد فى تعال له دلالة. وإذن، فهى حداثة تقود الشاعر إلى دينامية من التوترات المستعصية، وإلى تذوق الغامض فى حد ذاته..."[٦].

من المراهنة على خامات المجتمع العصرى وعناصره المادية "الجديدة" (الملابس، السيارة، الماخور، الماكياج) لنحت لغة شعرية ترتقى إلى التجريد عبر التفاصيل وتلاوينها، ينتهى شارل بودلير إلى معاينة إخفاق الحداثة التى حاول أن ينظر لها؛ فتلك الحداثة منحدرة من صلب البورجوازية ومؤسساتها، وقائمة داخل بنيان متراص تتحول فيه قيم "عصر الأنوار: ق.١٨" إلى نسق اجتماعى اقتصادى ثقافى، يخدم إيديولوجيا الطبقة السائدة. صحيح أنه داخل النسق السائد تنتصب دائما عناصر وقوى ناقدة ورافضة ومضادة للثقافة السائدة، لكن ذلك لا يعنى أن "التحويل الثقافى" الخارجى يمكن أن يَقْلِبَ مشروع الحداثة المستند إلى طبقة أفرزت أجهزتها ومؤسساتها وثقافتها. ومن ثم كانت ضرورة التمييز ـ كما فعل هنرى لوفيفر ـ بين العصرية (Modernisme) والحداثة[٧]:

"فالعصرية هي الوعي الذى تكونه عن نفسها العصور والحِقَب والأجيال المتتالية. فالعصرية بذلك تتمثل فى ظاهرات الوعى وفى الصور وإسقاطات الذات، وفى التمجيدات المصنوعة من أوهام كثير ونفاذ محدود إلى لب الأمور. إن العصرية حدث سوسيولوجى وإيديولوجى".

بينما الحداثة: "تفكير بادئ وتخطيط أولى، تتفاوت جذريته، للنقد والنقد الذاتى. إنها محاولة للمعرفة.. إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل بَصْمَة عصرها، ولكنها - مع ذلك - تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد: إن الحداثة تختلف عن العصرية مثلما يختلف تفكير ما، عن الوقائع".

لكن لكى تتضح خصوصية "حالة" بودلير وتمثيلها لتاريخ الحداثة فى القرن التاسع عشر، تلزم الإشارة إلى الإمكانات الطبقية "المتيحة" التى جعلت بودلير، أحد أبرز ممثلى اتجاه الفن للفن، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقاتها. ولعل التصنيف الذى انتهى إليه "بيير بورديو" فى دراسته لحقل السلطة والحقل الثقافى خلال القرن ١٩[٨]، يساعدنا على استحضار موقع بودلير الاجتماعى والإيديولوجى، فقد أوضح بورديو فى تحليله أن الحقل الثقافى والفنى بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠، بل على امتداد القرن ١٩، كان يتوزع وينتظم حول ثلاثة مواقع: "الفن الاجتماعى"، و"الفن للفن" و"الفن البورجوازى". وكل واحد من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافى يطابق شكلا نموذجيا للعلاقة بين الفئة المسيْطِر عليها، والفئات السائدة. على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محددات مواقف كل اتجاه:

"(...) بينما الفنانون والكتاب "البورجوازيون" يجدون فى الاعتراف الذى يقدمه لهم الجمهور "البورجوازى" (...) جميع الأسباب التى تجعلهم يتحملون مسئوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقتهم التى يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة، فإن أصحاب "الفن الاجتماعى" يجدون فى شروطهم الاقتصادية وفى عزلتهم الاجتماعية، أسسا للتضامن مع الطبقات المسودة التى تتخذ دائما مبدأ أوليا لها: العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة، وتجاه ممثليها فى الحقل الثقافى. أما أصحاب "الفن للفن" فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافى موقعا ملتبسا بنيويا، ينذرهم لأن يحسوا بطريقة مضاعفة، التناقضات الملازمة للوضعية الملتبسة للفئة المثقفة والفنية داخل بنية فئات الطبقات السائدة؛ فلكون موقعهم داخل الحقل الثقافى يرغمهم على أن يفكروا على نحو متزامن أو متعاقب (وفقا للظرف السياسى) - فى هويتهم الاستطيقية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين "البورجوازيين" (...) أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكيين أو البوهيميين، نظراء الشعب، فإنهم (أصحاب الفن للفن) منذرون لالتقاط صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التى يعارضونها..".

ذلك الوضع الملتبس موضوعيا هو ما يتيح فهم الحداثة التى انتهى إليها بودلير: محاولة تحويل اليومى "المرفوض" عن طريق اللغة وتبويئها المكانة الأساسية، ومن خلال ذلك، العمل على تعميم التجريد فى بقية أشكال التعبير (الرسم، النحت، الموسيقى..). ووراء هذا التحول، كما لاحظ لوفيفر، الخيبة التى انتهى إليها بودلير من مراهنته على "حداثته": "ليس فقط أن الشاعر (بودلير) يعانى موت الجمال ويبكيه.. إنه يعانى كذلك غيابا، لا غياب الله أو موته، بل أكثر من ذلك: الحداثة تغلف وتقنع غياب البراكسيس وإخفاقه بمعناه الماركسى: البراكسيس الثورى، الشامل. وإنها تكشف هذا الغياب. وستكون الحداثة، داخل المجتمع البورجوازى، هى ظل الثورة الممكنة والمخطأة، هى باروديا الثورة"[٩].

على الطريق السرابى نفسه للحداثة الذى سار فيه بودلير، واصل "رامبو" وآخرون رحلة البحث عن ذلك "المجهول الموصل للجديد"، الذى تحدث عنه بودلير فى قصيدة "السفر". إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم حتى عندما تقود إلى السأم أو "الموت البطىء" أو "الانحطاط"

(نيتشـه). لكن الشعر يكسب من الحداثة. هذا ما تثبته تجربة رامبو القصيرة الأمد، الغنية العطاء؛ فقد استغرقت هـذه التجربة أربـع سنوات: بدأت عند نهاية مرحلة طفولة الشاعر، وتوقفت عند عتبة شبابه، غـير أنهـا خلخلـت بنـية الشـعر ولغـته ورؤاه. إشـراقات ملتهـبة، وتعلـق هوسـى بالحداثة: "يجب أن نكون حديثين بكيفية مطلقة"[10]– هكذا يصيح رامبو. لكن المجهول الكاشف لـلحداثة لن يصادفه، لا عبر المدن الكبيرة، ولا فى أسفاره إلى أفريقيا الوسطى والشرق الأوسط. وهو أيضـا مـثل بودلـير، سـيقيم مـع الحداثـة علاقـة متناقضـة، ترفض جوانبها المتصلة بالتقدم المادى والعقلانـية العلمـية وافتـتان بفضـاء المدنـية وتحـولات الطـبيعة وأوهام التجارب العنيفة الجديدة.. تحويـلات كـثيرة أبدعهـا داخـل اللغـة متوسـلا بـ"سحر الكلمة" وتفاعلاتها الكيميائية؛ لكنه فى بحـثه عـن ذلـك "المجهـول" يكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق التعالى، فينتهـى به المطاف، قبل الأوان، إلى الصمت والانقطاع عن كتابة الشعر. بذلك كانت تجربة رامبو تأكيدا آخر لجدلية التناقض المستعصى داخل الحداثة:

"... ذلـك المجهـول الـذى لا يمكـن أن نمـلأه بالإيمـان أو الفلسـفة أو الأسـطورة، يكون عند رامبو، أكثر مما هو عند بودلير، أحد قُطْبَيْ التوتر الذى يسكن الشاعر.

إلا أن هـذا القطـب فـارغ، ولـه رد فعل – بالمقابل– على الواقع. وبإدراك الشاعر لعدم كفاية الواقـع أمام التعالى (حتى لو كان هذا الأخير فارغا منذ تلك اللحظة)، فإن الشغف بالمجهول يؤول إلى تحطـيم الواقـع. هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك، العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع، وسيكون أيضا علامة على طابع المجهول المستعصى على الإدراك..."[11].

إن تجـربة الحداثـة خـلال القرن التاسع عشر فى أوربا من خلال تجربة فرنسا، وبخاصة فى مجـال الشـعر، قـد أفـرزت الوعـى الـنقدى لأوهام الحداثة، وللجحيم المتدثر بأزياء وأصباغ وأضواء تعشـى البصـر.. مـن داخـل العصـرية وبنياتها المعيدة لتأطير الفضاء والعلائق والحساسية، تنتصب الحداثـة كمفهـوم للـثقافة والإبـداع، لـتطرح الأسـئلة، وتـتخطى اللغـة الكلاسـيكية، لغـة العقـل والـلياقة، إلى لغـة الكيمـياء السـحرية الملتصـقة بالذات وجنونها.. فكأن الحداثة صورة لمحاولات الإمساك بالتناقضات دون الانفصال عن فلكها ،أو كما عبر الشاعر المكسيكى أوكتافيو باز:

"الحداثـة نـوع مـن التحطـيم الذاتى الخلاق... فليس الفن الحديث ابنا لسن اليأس وحسب؛ بل هو أيضا ناقد نفسه"[12].

إن الحداثـة، بهـذا المعنى، تحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوربية من العصور الوسطى إلى قـيام المجتمع الرأسمالى البورجوزاى عبر مجموعة من الصراعات والثورات والأنتاجات الفكرية. ومـن ثـم فـإن الحداثـة تؤشـر عـلى الجوانب النظرية والممارسات الفنية التى تمَّتْ ضمن تاريخ بناء الدولـة الرأسمالـية البيروقراطـية، وبـناء الصـناعة، وتخطـيط المـدن وتوسـيعها، وإغـراق الأسـواق بالبضـائع، و "تنضـيد الـناس والأشـياء داخـل مـنظومة يضـبطها عقـل خفـى، لا مـرئى، وكـلى الحضور".

وعـندما نستحضـر هـذه الخلفـية العامة المرافقة لظهور مفهوم الحداثة وتبلوره، فإن الإشكالية تمْثُل أمامـنا فـى مجموع مكوناتها وداخل حقلها المعقد الممتد إلى الآن، والمحتضن للحداثة بكل ما عرفته من تبدلات، وما طرأ عليها من مسخ و"تناسخ".

فماذا عن الحداثة فى راهن الأسئلة الصعبة وفى متاهات "عصر الفراغ"؟

مـا يلفـت الـنظر، بـدءا، هـو تعـدد التسـميات لتوصيـف المـرحلة الراهـنة من تاريخ العصرية والحداثـة: فهـى أحـيانا "النسـق الفنى– التقنى"، وهى عند آخرين "المجتمع ما بعد الحديث" أو هى مرحلة "المجتمع ما بعد الصناعى"...

لكن هذه التسميات، إذا اختلفت في المصطلح فإنها تلتقى عند تحديد مضمون التبدلات التى عرفتها الحداثة من خلال تجربتها فى أوربا وأمريكا واليابان، حيث الأسبقية للإنتاج والاستهلاك، والاعتماد على التكنولوجيا وعلى السوق العالمية التى تضمن استمرار الربح الرأسمالى وترسيخ النموذج الغربى "الحداثى" فى الحياة والاستهلاك والثقافة...

بين نهاية القرن ١٩ وثمانينيات القرن العشرين، عرفت الحداثة تحولات كثيرة وجذرية، نَقَلَتْها من سياق المرجعية الثقافية الفكرية النقدية المراهنة على انتصار التقدم والعلم والعقل، إلى مستوى "بنية استقبال" لما تفرزه أجهزة وانساق وبرامج تُديرها أيد لا مرئية لكنها ذاتُ حضور كاسح. من هذا المنظور، وعلى أساس مجموع التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية والاجتماعية والثقافية، تصبح الحداثة فى السياق الحالى هى المفهوم الذى يشير إلى [١٣]:

".. البنية العامة للمجتمع المعاصر، والنسق الذى يمكن أن يتحدد بالتركيب الأصيل لكليتين: تلك التى فضحها سارتر، وتلك التى كان يحلم بها سان سيمون. أى أننا نجد، من جهة، "سَلْسَلَةَ" (serialisation) البشر، والشروط، والأشياء والآليات مثل الكمبيوتر، واختزال كل شىء إلى نموذج وحيد من الحياة المبتذلة. ومن جهة ثانية، هناك الكوكب الأرضى "مجدولا"، والترابط الكونى للاقتصادات، وشبكات التواصل وربط البنيات السياسية والاجتماعية، واستبداد السوق العالمية".

إن التناقض، أى السمة المميزة منذ البداية للحداثة مفهوما وصيغة حضارية، قد أخذت منذ الستينيات من هذا القرن، أبعادًا عملاقية قلبت العلائق فى كل المجالات، ودفعت بالاستلاب والقلق والفردية وكُلّيانية الدولة - الربانية(L'état providence) إلى حدودها القصوى. وهذا ما جعل أغلبية المفكرينْ الغربيين يضعون الحداثة والعصرية موضع التساؤل، راسمين، بالأرقام والأحداث والتحليلات، صورة قاتمة للإنسان الحديث مأخوذًا فى شَرَك الحداثة وأوهامها.. لا فرق بين مَن يعيش في نظام رأسمالي أو في مجتمع اشتراكي أو في دولة تابعة من دول العالم الثالث. هناك رموز لما بعد الحداثة تشير إلى فاعلية النسق العالمى وتَجسُّدِه فى تفاصيل اليومى المعيش، مهما اختلفت آليات واستراتيجيات تشييد اقتصاد التكنولوجيا، وبناء الدولة الربانية المطلقة، وتعميم وسائل الثقافة الشعبية وتَثْجِيرها. على اختلاف فى الدرجات، نجد النسق العالمى "الحداثى" بارزا من خلال ما التقطه أحد الصحفيين:

"أصبح البعد العالمى إحدى القيم الجوهرية للحداثة: فالسرعة، والوسائل السمعية البصرية، والروك آند رول، والسينما، والبلودجين، والقمصان القصيرة، والكوكاكولا.. من بين أشياء أخرى، قد فَرَضَتْ فضاء مُخترقًا للفضاء الوطنى، وأتاحت تَنَزُّها عالميا هو قاعدة تقوم عليها الثقافة التى نسبح فيها يوميا"[١٤].

إن هناك جدلية تكمن وراء تحولات الحداثة في مظهرها ووجودها: أى بين النسق الكُلّياتى التنميطى، والفردية الاستهلاكية الغائصة فى الفراغ. ففى مجال الاقتصاد والتكنولوجيا، لم تستطع الرأسمالية أن تتخطى أزمتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملا تاريخيا يعوض الربح ويتابع تحقيق التقدم وحل مشكلات الإنسان. ذلك أن الثورة التكنولوجية وجدت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالى: السيارات الخاصة، وأجهزة التلفزيون، والمخترعات المختلفة، والطرق السيارة، والكمبيوتر.. كل ذلك يندمج فى النسق الاقتصادى الاستهلاكى ليصبح عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وعبر الإشهار والدعاية، عناصر متكاملة تَضْطلع بدور إيديولوجى "يُصَفِّح" العقول ويشدها إلى نمط حياة الأزرار والشاشة الصغيرة..

وفي مجال السياسة، أصبحت الدولة هي السلطة العليا، والمفتاح السحري الذي يدير الآليات الضخمة والمتاريس وترسانات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات..

أصبحت الدولة جهازا مستقلا لا يتغير وفق تغيرالطبقات ومطالب المواطنينن، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة للمستفيدين من النسق ومن "عطاءات" الحداثة.

".. هكذا تَماهَت الدولة، وقد نزعت تجريديتها، مع الفئات الاجتماعية المحظوظة التي تقوم مصالحها الخاصة، السياسية والاقتصادية معًا، على أسس تلك الحداثة نفسها: أي فئات التقنوقراطيين والمتعهدين ومثقفي التسيير والرأسماليين (خارج- الأرض)، وأطر المحترفين (العصرين) (...) إن (ثقل الأشياء) يسير في اتجاه خضوع الدولة لإرغامات الحداثة، لكن شؤون الدولة تبقى، مع ذلك، مُسيَّرةً بكيفية مستقلة في ضوء توازُنات سياسية ذات خصوصية نوعية"[١٥].

لم تعد وظيفة الدولة في أفق الحداثة الراهنة هي ضبط مصالح الأمة وحقوقها، بل التسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمي، والاضطلاع بمهام عَوْلَمة [١٦] الاقتصاد، وتصدير النموذج الحضاري والثقافي "الحداثي" إلى مختلف أركان المعمورة...

وفي مجال الثقافة، رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها، ومنطق "الموضة" والدعاية لها. إنها ثقافة للجماهير من منظور يُثبت الاستهلاكية والمُتعيَّة، ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية. تخلت الثقافة عن نُسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال، لتتجه على نحو متزايد، وفيمجالها الجماهيري - إلى هوس التغيير من أجل التغيير، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها، وابتعاث عناصر الفولكلور، وزينة التقاليد، وزخارف الماضي.. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات، وتسعى، ضمنيا، إلي الايحاء بأن عصر الإيديولوجيات المناهضة قد انتهى، وأن المتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هي السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية، وتعميم الرفاه والتواصل. من هذه الزاوية، يكون "ما بعد الحداثة" في مفهومه الثقافي "تصحيحا" للحداثة:

"... يجب أن نفهم ما بعد الحداثة على أنها من جهة: بمثابة نقد لهوس التجديد والثورة بأي ثمن، وهي من جهة ثانية، إعادة اعتبار لمكبوت الحداثة: أي للتقاليد، والمحلي، والزخرفة..."[١٧].

إن هذا التقديم التخطيطي لسمات الحداثة في تحولاتها، إذ يركز على الجوانب السلبية، قد يبدو منذرا بكارثة ولكن وقائع العصرية وامتداداتها في النفوس والعلائق ترجح مظاهر الخراب والنسف والخواء إلى مظاهر الرفاهية وتحسين مستوى العيش وتسخير الطبيعة. لكن الأهم هو إبراز طابع التناقض الملتصق بالحداثة في جميع مراحلها.. وهو تناقض يتيح الخروج من شرنقة النموذج الحداثي المغيِّب لإرادة الإنسان، والمُفرِغ للقيم من محتواها. هكذا اتخذت ردود الفعل على النسق الاقتصادي العالمي، وعلى الحضور الكلي الدولي، وعلى الثقافة الاستهلاكية الابتذالية أشكالا مضادة لتكسير الطوق الجحيمي، ولرفض عصرية التعليب والأَتْمَتة والأسلحة الكيماوية والنووية وتشييء البشر: أكثر ما يتجلى ذلك في التنظيمات والجمعيات ذات الأهداف"التحريرية" المقاومة لكيانية الدولة: أنصار حماية البيئة، الحركات النسائية، جمعيات حقوق الإنسان، أنصار السلام، جمعيات حماية المستهلك، تنظيمات الدفاع عن الأقليات... الإنتاجات الثقافية والفنية الهامشية... مظاهر كثيرة تجسد الوعي المضاد والرفض لأوهام الحداثة ونماذجها. وفي مجال الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ظهرت أعمال كثيرة منتقدة ومحللة لجحيم العصرية والحداثة، ومعلنة إفلاسهما.

غير أن ذلك لا يعنى أن التجاوز يندرج فى باب الحتميات، وأن البديل ماثل فى "ثورة" تُبشر بها النظريات؛ فالحكم بإفلاس الحداثة لا يعنى نهايتها؛ لأن نَسَقَها المتناقض المعقد يمتلك إمكانات كثيرة للدفاع عن وجوده.

٢- الحداثة فى شكل إيديولوجيا:

عند ارتحال الحداثة من بيئتها وسياقها إلى بيئات وسياقات أخرى (عن طريق الاستعمار أو البعثات أو المثاقفة وأشكال التواصل المختلفة...)، فإن تناقضاتها وإشكالياتها تتخذ وجوها مغايرة وتعبيرات مختلفة، خاصة فى الأقطار ذات التقاليد والثقافات العريقة. رحلة الغرب إلى المستعمرات، وحضوره المستمر داخل ما يُعرف ببلدان العالم الثالث، جعلا المجابهة بين نمطين مجتمعيين تتفجر فى شكل شظايا حداثية تعمق جروح المجتمعات "التقليدية"، وتشد مسيرتها التحريرية إلى متاهات العصرية والتحديث، واستيراد النموذج الحضارى الغربى... فالأقطار العربية تَعَرَّفَت على الحداثة - أول الأمر- فى مظاهرها المادية المتفوقة عسكريا وإداريا وتقنيا وعلميا، أى من خلال الأشياء القابلة للتصدير بسهولة ووفق ما يخدم مصالح الغرب وأغراضه. وفى غيبة الشروط المادية المرافقة لسيرورة الحداثة الغربية (الثورة الفكرية والسياسية والصناعية...)، فإن علاقة العرب بالحداثة اتسمت باللاتاريخية، وبالتعامل الإيديولوجى. وإلى عهد قريب، كانت صورة الغرب فى الثقافة العربية بعيدة عن التحليل التاريخى النقدى المحتكم إلى التنسيب وربط النتائج بخلفياتها وبمناهجها الفكرية والعلمية. ومن ثم كان التسليم بنموذجية الغرب، واستلهام تلك النموذجية إيديولوجيا، حتى عند المفكرين الدينيين الذين أرادوا التوفيق بين التقليد والتجديد[١٨]؛ بين "الأصالة" والحداثة. بذلك فإن الحداثة لم تفعل فى المجتمعات العربية بصفتها جدلية للقطيعة كما فعلت فى الغرب، وإنما تحولت إلى دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر (العقلانية، والديكارتية، والوضعية، والعلموية ...)، أى أن الحداثة تتحول، كما لاحظ جان بودريار:

"إلى بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث، لتعوّض عن التأخر الحقيقى، وعن غياب التنمية ..."[١٩].

من هذا المنظور، يبدو الوجه الإيديولوجى الذى طبع فهمنا للحداثة على نحو ما أ وضح ذلك الأستاذ عبد الله العروى محدداً الإيديولوجيا العربية على أنها:

".. بناء نظرى مأخوذ من مجتمع آخر، وليس مندرجا برمته فى الواقع، إلا أنه فى الطريق إلى أن يصبح كذلك، أو أنه، بتعبير أدق، مستعمل بصفته نموذجا بالذات لأجل أن يحققه الفعل... "[٢٠].

لا يمكن، إذن، أن نعطى للحداثة فى العالم الثالث المفهوم نفسه الذى اكتسبه فى مساره التاريخى الغربى، أى بوصفه الصيغة التى ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعى، وحركات الفكر والإبداع. النافية والمناهضة للتغيرات التى حملتها العصرية. وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة فى بلدان العالم الثالث والعالم العربى صيغة لِطَمْس التأخر التاريخى والاستلاب الحداثى وسط ركام "بلاغات" الحداثة وأسطوريتها السحرية. ومن المفيد أن نُذكِّر بعناصر تَجسُّدات العصرية والحداثة فى واقع الحال بالعالم الثالث:

• فى الاقتصاد: تَجَذُّرُ التبعية، وإخفاق مخططات التنمية، وتفاقُم التفقير والبؤس والاستغلال، والانتهاء إلى مأزق، لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب، بل بالنسبة لمركز الحداثة العالمية كذلك، المعتمدة على السوق العالمية [٢١]:

"إن هيمنة "السوق العالمية" تعنى، فى نهاية التحليل، أن البلدان "المسيطرة" والأقطار "المسيطر عليها" مرتبطة فيما بينها بروابط متبادلة، لها نفس القوة فى كلا الاتجاهين، حتى وإن

انعكست العلامات. إنها تبعية متبادلة أصبحت فوضاها في المالية العالمية مثالا كلاسيكيا؛ فالعالم الثالث الذى ارتفعت استدانته سنة ١٩٨٢ إلى أكثر من ٦٠٠ مليار دولارا، هو عمليا فى حالة إفلاس، لكن الغرب لا يملك سوى التفاوض لإعادة جدولة هذا الدين، ومنح قروض جديدة. إنه لايريد أن يجازف بمفاقمة البطالة فى بلدانه إذا أوقف البيع دينا مع العالم الثالث كما لا يريد أن يجازف بترك النسق النقدى العالمى ينهار..".

• وفى التنظيم السياسى، أصبحت "الدولة" غاية فى حد ذاتها، تشيّد على شاكلة الدولة الأوربية، مفرغة من تاريخها وأسسها، ومفصولة عن الطبقات والفئات، لتصبح أداة وصل مع الميتروبول والنسق الاقتصادى العالمى، وأداة قمع للمجتمع المدنى، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز. دولة تقوم على المساعدات التقنية وعلى استيراد النماذج، والاستدانة، وتدجين المواطنين. لقد تحولت الدولة فى العالم الثالث إلى وسيط بين النسق الاقتصادى العالمى الخاضع للرأسمال العالمى، وبين الشعوب المسلوبة الإرادة، التى ترغمها دولها على تَجَرُّع نفايات التكنولوجيا وإفرازات الحداثة "الجما هيرية".

• وفى الثقافة، تقوضت البنيات الفكرية والفنية التقليدية فى غمرة التحديث المستجلَب، وتشابك خليط الثقافات المستوردة، لتتعرض الهوية الجماعية إلى "غسل" قسرى عبر وسائل الثقافة التقنية الجماهيرية وإنتاجاتها المرسخة للنموذج الثقافى الحداثوى الغريب عن البيئة والعقلية والتطلعات.

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا، هو الدور الذى تضطلع به الولايات المتحدة الأمريكية فى تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث، اقتناعا منها بأن مجتمعها هو المجتمع الذى يتواصل أكثر من أى مجتمع آخر مع العالم كله[٢٢]. وبذلك فإن استمرار النسق الاقتصادى العالمى الذى تسهر عليه أمريكا وتقويه، يقتضى استخدام التكنولوجيا والإليكترونيات لـ"توحيد" المجتمع العالمى ثقافيا ونفسيا وحضاريا. ومن ثم فإن التخطيط للغزو الثقافى بشكل جزءا أساسيا فى تخطيطات الولايات المتحدة التى تعتبر نفسها "مسئولة" عن تحديث العالم وتطويره..

إن هذا الواقع الموصوف فى خطوطه العامة، والمتصل بسيرورة تاريخية معينة، يحكم على العالم الثالث ومنه العالم العربى، بأن يكون فى موقع المتلقى، "المتحمِّل" لعواقب العصرية والحداثة، لا المشارك فى صنعها؛ بل إن كثيرا من الدراسات، وبخاصة الاقتصادية منها، تذهب إلى أن التطور اللامتكافئ بين العالم "الأول" والعالم الثالث يؤكد، أكثر فأكثر، انسداد الأفق، واستمرار الدوران فى الحلقة المفرغة. لكن داخل هذا المأزق العام للعالم الثالث، تتبلور أنماط وعيمغايرة ومناهضة لأوهام الحداثة ولقُدْسية الرموز والعلامات الغربية. وأكثر ما يتجلى ذلك، عندنا، فى مجال الإبداع الأدبى والفنى، وفى بعض اتجاهات الفكر الحديث[٢٣]، وهذا ما سنقف عنده فى الصفحات المخصصة للحداثة العربيّة.

يهمنا عند هذا المستوى من التحليل، أن نبرز ملاحظتين اثنتين علينا أن نُوليهما الاعتبار عند محاولة تحديد مفهوم الحداثة العربية:

١- إن الحداثة المرتبطة بالعصرية لا تحيلنا على مفهوم نظرى مميز فى عناصره المكونة، يتيح استعمالا تعميميا. إن مفهوم الحداثة هو تاريخ أكثر منه أداة. ومن ثم لا مناص من استحضار تحولاته وتناقضاته، أى من ضرورة اعتبار الجانبين، السلبى والإيجابى، بالنسبة للمنظور الذى يتم منه التعامل مع العصرية والحداثة. فمثلا، بالنسبة لفيلسوف مثل أدورنو، يعتبر التجربة الحداثية سجينة لتجريديتها، ومتجهة إلى النفى والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية:

"... إلا أن الحداثة، لا تنكر، مثلما تفعل ذلك الأساليب دائما، الممارسات الفنية السابقة، وإنما تنكر التقليد بصفته تقليدا. وهي في ذلك لا تفعل سوى تأييد المبدأ البورجوازي في الفن. إن تجريديتها مرتبطة بالطا بع البضاعي للفن..." (٢٤).

وفي الوقت نفسه نجد مفكرا آخر هو "جيل ليبوفتسكي" يتبنى وجهة نظر الباحث الأمريكي "دانييل بيل" ليدافع عن ثورية الحداثة في المجال الثقافي والفني:

".. إن السيرورة الطلائعية هي المنطق نفسه للثورة، بمَانَويِّتِها المناقضة لنسق القيمة المضبوط، وللتراكم والتعادل. وقد أوضح دانييل بيل بكيفية صحيحة أن الثقافة الحديثة معادية للبرجوازية. وأكثر من ذلك، هي ثورية، أي أن لها جوهرا ديمقراطيا يجعلها، على غرار الثورات السياسية الكبرى، لا تنفصل عن الدلالة الخيالية المركزية الخاصة بمجتمعاتنا، ولا عن الفرد الحر والمكتفي بذاته (٢٥).

٢ ـ استطاع الشعر، من خلال تجربة بودلير، ومالارميه... أن يبلور مفهوما خاصا للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة. فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيّرة للفضاء والأحجام، والمبتكرة للأشكال الهندسية المعمارية، والمالئة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التي طالما داعبت الخيال. ولكن لغة الشعر لا تتميَّز إلا عندما تركب "دكتاتورية المتخيَّل" التي تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة. وبين "الأنا" الحرة، أي القيمة المطلقة في النسق الليبرالي، وإرغامات التصنيع والتحديث، يبتدع الشعر لغته ورموزه ومجاله الحلمي، مبددا الحدود المتوهَّمة بين الواقع واللاواقع، بين التاريخ والأسطورة. وجميع لغات التعبير (الفنون التشكيلية، الموسيقى، المسرح، السينما، ...) أبدعت لغتها الخارجة عن نطاق لغات التوصيل والمحاكاة.

هكذا تنتصب لغة الحداثة سمة أساسية ومشتركة منذ بودلير إلى اليوم (٢٦)، بين المبدعين المتمردين على إرغامات التخطيط وأزرار الإلكترونيات وأرقام الإحصاءات، وكل ما يمسخ إنسانية الفرد والجماعة.

٢- الأدب العربي والحداثة:

لا يهمنا هنا التأريخ لبدايات استعمال مصطلح "الحداثة" في الكتابات الفكرية والنقدية الأدبية، ولا رصد التجارب التعبيرية التي تنتمي إلى الحداثة.. وإنّما نحرص على إبراز الإطار الفكري المفهومي المنطلق من تصورات للحداثة وللعصرية، ضمن طرح إشكالي يحاور "الأزمة" المجتمعية العامة ويطمح لأن تكون تساؤلاته فاسخة لعقدة القائم المتعثر، وتدشينا للآتي المتشكل عبر جدلية الهدم و[البناء].

بعبارة أخرى، لن نقف عند التجليات الأولى للإبداع الحداثي في الرواية والقصة والشعر والمسرح، وعلى أصداء ذلك في لغات النقد وتباين مفهومات المصطلحات المستعملة لتعيين مظاهرالحداثة في الأدب العربي. ذلك لأننا نريد أن ننطلق من الاستعمال الأكثر تبلورا وشمولية، على نحو يجعل لمفهوم الحداثة طاقة إجرائية أكبر عند تحليل الكتابة الأدبية وأشكالها ووظائفها.. ومن هذا المنظور، فإن المفاهيم التي سنعرض لها هي أكثر اندراجا في سياق الحداثة العامة التي عرضنا بعض الملامح من مشكليتها، سواء اتجهت إلى إقامة علائق تمثُّل ومجاوزة، أو إلى علائق نقد وقطيعة.

وقد اخترت، لتوضيح الاختلاف النظري الأساسي في تحديد مفهوم الحداثة العربية، تصورين يمكن الانطلاق منهما لصياغة أسئلة أخرى عن رحلة الحداثة في الأدب العربي، وهذان التصوران مستخلصان من كتابات الأستاذ عبد الله العروي، والشاعر الناقد أدونيس. وليس الحافز

على هذا الاختيار إبراز التعارض بين رؤية المفكر المؤرخ، والشاعر المبدع، لأنهما كلاهما يصدران عن هاجس إبداعي[٢٧]، وإنما لأن طرحهما لمشكلية الحداثة يلامس مجموع التصورات، ويمكن أن تندرج ضمنهما أطروحات أخرى تقترب أو تبتعد قليلا عن إطارهما العام.

وتجدر الإشارة إلى أن الخلفية العامة التى تكمن وراء التصورين النظريين اللذين سنعرضهما، ووراء تصورنا، تعد العصرية صيغة إيجابية يمكن البحث داخلها فقط عن التجاوز والحلول، بل إن العصرية هنا تأخذ معنى "التحديث" المتصل بالإكراه والتلفيق، وبسيرورات القسر والاستجلاب. لكن التحديث، حتى فيما تكشف عنه من خرائب وعجز وانفصام للدولة عن المجتمع المدنى، يظل تجسدا تاريخيا منطويا على عناصر ملموسة أفرزتها الممارسة والتجربة، وتشير إلى علائق معينة بالحداثة، لها أهميتها عند معاودة التساؤل.

١- التاريخانية مدخل للحداثة:

نجد فى بعض كتابات الأستاذ العروى طرحا عميقا لمسألة الحداثة العربية من خلال إعادته النظر فى الإيديولوجيا العربية والكشف عن "مصادرها"، وانتقاد العوائق التى تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداثتها: أى الثورة المتيحة لتجاوز التأخر والانتقائية والسلفية، ومن ثم الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدفاع عن النفس ضد أطماع "الآخر". إن الإشكالية التى ينطلق منها هى: "كيف يمكن للفكر العربى أن يستوعب مكتسبات الليبرالية قبل (وبدون) أن يعيش مرحلة ليبرالية؟"[٢٨]، والتحليلات والأجوبة التى قدمها من منظور التاريخانية الماركسية استشرافا لـ"نهضة ثانية"، هى فى العمق تشخيص ضمنى للحداثة العربية المُخْطَأة، وإبراز للتباعد الشاسع بين بنيات المجتمعات العربية وخطاباته الإيديولوجية. ويهمنا أن نؤكد هنا أن تحليلات العروى تشمل أيضا إشكالية التعبير الأدبى العربى، وانتقاد الحداثة الوهمية المعتمدة على الشكلانية التلفيقية.

يحرص العروى على شمولية التحليل لإرجاع ما يبدو نتيجة أو جزئيا (التبعية، الحكم الفردى، استقواء التقاليد، التفاوت الطبقى، الإبهام فى التعبير ..) إلى ظاهرة أساسية فى المقولات الإيديولوجية الحاجبة للواقع. من ثم فإن تحليله يفترض الانطلاق من "الملكية المجتمعية" على أساس التمييز بين الماركسية كمنهج للتحليل، والماركسية كواقع اجتماعى. فالتعامل مع الماركسية بوصفها منهجا للتحليل، يتيح لنا التجمد عند تطبيق معين أو الاقتصار على اتباع النماذج، كما يسمح بفهم الشروط الخاصة لكل تجربة، وبالوصول إلى صياغة صحيحة للأسئلة التى تجد أجوبتها فى الممارسة الإبداعية. والتاريخانية المرتبطة بالفعل والتغيير هى التى تسمح بفهم، وتمثل الليبرالية تمهيدا لتجاوزها من خلال تحيينها وربطها بأسئلة الحاضر. إن التاريخانية الماركسية، بهذا الاستعمال، لا تكون مجرد "اختيار" نظرى، وإنما هى وسيلة عملية لضمان استمرار الفرد العربى "كجسم منتج ومستهلك، كعقل وكإرادة (...)، وجعله يفوز فى عالم اليوم الذى يهيمن عليه منطق معين، وتسيره أخلاق معينة" [٢٩].

من هذه الزوايا يمكن أن نقرأ العناصر اللازمة لقيام "تحديث" و"معاصرة" صحيحين فى نظر العروى، أى شروط تثوير الواقع وتغييره بالفعل، لا باللفظية والخطابات اللاعقلانية، الرومانسية واللاواقعية:

"منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا فى قرن، وبأفكارنا وشعورنا فى قرن سابق، بدعوى المحافظة على "الروح الأصلى"- وتلك كانت خدعة من القسم المتأخر فى نفسانيتنا وفى مجتمعنا لاستمرار التأخر واستغلاله. وستبقى مسألة الخصوصية والمميزات مطروحة، لكن فى نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ، ونفى إمكانية الوفاء الدائم لنمط أصيل. الغرض من التحليل التاريخى هو

أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة؛ فالأولى حركية متطورة، والثانية سكونية متحجرة، ملتفتة إلى الماضى"[٣٠].

ومن خلال تحليل أنماط الوعى الأساسية كما تتجلى فى مختلف التعبيرات والمنظومات الإيديولوجية العربية المعاصرة، ومعاينة إخفاق كل العرب، بعد الاستقلال، فى إنجاز مشروع مشترك للتحرر وتحرير المجتمع، يلاحظ العروى أن الفكر العربي المعاصر استطاع أن يصوغ صياغة جديدة إشكالية المفكرين والرواد الأوائل. وهذه الصياغة الجديدة تتخذ التاريخ مرتكزا، والتاريخانية الشاملة إطارا. ومن خلال هذه الصياغة تتضح محاور مشروع "النهضة الثانية":

– ما التحديد الأكثر إداركا للإمبريالية؟ هل هو أحد العناصر التالية: السيطرة السياسية، الاستغلال الاقتصادى، الضغط الدبلوماسي؟ أو أنه يتمثل فيها مجتمعة؟ أو يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول بأن وضعية الهيمنة هى تلك التى يختار فيها فاعل واحد نيابة عن الجميع وعلى جميع الأصعدة، بدءا من السياسة إلى السلوك؟

– ما محتوى الثورة؟ هل هو إعادة تعديل لتوزيع السلطة، وتشييد اقتصاد وطنى، وتعميم الثقافة التقنية؟ أو أن الثورة هى تحرير للمجتمع وللفرد من كل حصر مسبق، ماض أو مستقبلى، بحيث إن المجتمع المُثَوَّر يستطيع أن يتوقع عمل "الآخر" وأن يبطل مسبقا فاعليته؟

– ما سر مجتمع متخلف؟ خارج تقنية غائبة، وماض جاسم الحضور، ومستقبل منفلت، ما الذى يجعل الكلام، فى مجتمع مثل هذا، فارغا أو ديماجوجيا؟ أليس التناقض الأساسى هو بين بنية غير مستقرة (تغير، عن طريق حركتها ذاتها، معنى الكلمات والأفعال)، وأيديولوجيا للمطلق (الله، الديمقراطية، الاستقلال)؟ أليس سر مجتمع متخلف هو، عند التحليل الأخير، الإرادة اللاواعية للنخبة فى أن تنقذ مطلقها بالرغم من الأفراد الأحياء، بدلا من أن تنقذ الأحياء إذا كان ذلك سيجعل المطلق يتبدد؟[٣١].

إن الأجابة عن هذه الأسئلة بوضوح وفعالية هو ما يسلتزم المنهج الماركسى التاريخانى القادر على أن "يزودنا بمنطق العالم الحديث؛ لأننا لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة، ولم نستوعب بنيته الكامنة (أى المنطق الديمقراطى الليبرالى)[٣٢]؛ ويجنبنا الدخول فى متاهات وقضايا لا تتصل بواقعنا وإنما تتصل بسياق أوربى (محاولة تجاوز الليبرالية أو الماركسية المتأثرة بها).

ومن هنا ضرورة وعى الالتباسات الناتجة عن الخلط فى فهم التطور الفكرى والمجتمعى بالغرب، ومنها ما يتصل بالحداثة؛ لأن تطبيقات الليبرالية فى الغرب أسفرت عن "تشويهات" للمذهب الليبرالى، وعن ابتعاد عن القيم الأصلية (العقلانية، حرية الفرد، الروح الإنسانية). ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات نقدت عقلية القرن التاسع عشر المحدودة، ودعت إلى تحقيق التجاوز. وأهم تلك الاتجاهات:

– الفوضوية، التى تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقا أمام حرية الفرد.

– الفرويدية، التى بدأت كمحاولة علمية عقلانية لإدخال اللاوعى فى نطاق الوعى، لكن تفرعت عنها فلسفة تدعى أن منطق اللامعقول سابق وفوق المعقول..

– المنطق الصورى وفلسفة اللغة. وما نتج عن ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العادى.

– الرومانسية الجديدة والسوريالية، وكلتاهما ترمى إلى تكسير القواعد والأساليب التى تجسد فيها العقل المحدود فأصبحت بذلك حواجز لا وسائط لاستكشاف الحقيقة.

هذه الاتجاهات التى تقوم على وضع "التاريخ والتطور التاريخى بين قوسين، وتهدف إلى ولوج باب المستقبل بالرجوع إلى الماضى (...) وإحياء الفرد الحر الكامل الذى لم يدخل بعد فى قوالب العائلة والمجتمع والدولة..."، هى التى تحظى باهتمام المثقفين فى العالم الثالث والعالم العربى، وتشدهم إلى إشكالية ليست هى إشكاليتهم[٣٣].

من نفس المنظور، واعتمادا على تحليل تركيبي، طرح العروى مشكلية الحداثة في الأدب والنقد العربيين المعاصرين، محددا "عدم ملاءمة" التعبير الأدبى (فى الرواية، والمسرح، والقصة) للواقع العربى بغياب نقد للأشكال الأدبية، انطلاقا من إنجاز سوسيولوجيا الشكل. ونتيجة لهذا الغياب، اعتقد الكتاب والنقاد أن ضعف الأدب العربى الحديث راجع أساسا إلى عدم التمكن من التركيبات الفنية وأسرارها كما تتجلى فى الآداب الأوربية والعالمية، ومن ثم فإن موضوع تعلم الأشكال أصبح هو الموجه للإبداع والنقد. فالأشكال الأوربية الفنية يتم التعامل معها دون نقدها ووضعها موضع التساؤل، وكأنها لا جذور لها ولا تاريخ، وكأنها قابلة للتعميم. وإذن يكفى أن نتقن صنعتها لنعبر بوساطتها عن واقعنا. وقد نتج عن ذلك أن الجزء الأكبر من المسرحيات والروايات والقصص العربية المعاصرة جاءت استنساخا باهتا لأعمال أوربية، لأن الأشكال المقتبسة لا تطابق الواقع المعبر عنه وخصوصيته المبعثرة المتشابكة. وبدون الشكل الجديد لا يمكن تجلية المضمون الجديد. ونتج عن ذلك أيضا استرخاص للأدب الكلاسيكى العربى وعدم فهم أشكاله فى سياقها الخاص. وبدلا من ذلك،نظر إلى تلك الأشكال العربية من زاوية "اللااكتمال"، وافتقارها إلى نضج الأشكال الحديثة... ويربط العروى إيلاء الأدب العربى الحديث قيمة كونية للأشكال التعبيرية الأوربية، بتأثير الإيديولوجيا الوضعية للدولة الوطنية التى تحرص على إعادة إنتاج النماذج "الجيدة"، وعلى تخطيط التعبير مثل تخطيطها للإنتاج الاجتماعى: "إن التنمية الاجتماعية الاقتصادية تقتضى– إيديولوجيا– مرجعية تمنع، هى بذاتها، التجدد الشكلى (...)، إيديولوجيا تضطلع، بمحو التأخر من البنية، على حين تقوم فى الوقت نفسه بالحفاظ عليه داخل البنية العليا"[٣٤].

لكن العروى يوضح أن نقده للأشكال لا يعنى تبريرا، من جانبه، للشكلانية القائمة على التجريب العشوائى أو المقلد لموضات حداثية... ما يقصده من وراء نقد الأشكال وضرورة البحث فى تجديد شكلى، يندرج أيضا فى رؤيته التاريخانية العامة، التى تستهدف بلورة الوعى الثورى بالواقع والحقيقة:

"... من جهة، هناك واقعية وهمية تضيع نفسها فى التفاهة، وفى الجانب الآخر، توجد محاولة صادقة، صارمة ومتواضعة، من أجل التحكم فى الزمن. لكن، هل يتعلق الأمر بالاختيار؟ فالفن ليس مجالا للوهم النزوى؛ إنه خضوع جدى وواع للحقيقة"[٣٥].

٢ – حداثة الإبداع:

يتبوأ الشعر العربى الحديث من بين جميع الأشكال التعبيرية الأدبية، موقع الريادة والاستشكاف، واللهث ركضا وراء الحالات القصوى فى تجريب اللغة والتشكيل وتركيبية النص. وخلال ثلاثين سنة، خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصورات والطموحات، إلى حيز الإنجاز المتعدد المتخطى لفترة التأثر والاستيحاء والتصادى.. وإنتاج الشاعر أدونيس، مَعْلَمٌ بارز على طريق التجديد والتأصيل.

لكن أدونيس المبدع ارتاد مجال النقد والتنظير، مستظلا بالحداثة: مؤرخًا، ومنظرًا، ومؤوِّلاً لها. وقد قطع مسافة طويلة من الإبداع والبحث منذ أن كانت الحداثة عنده هجسا إلى أن تبلورت فى دراسات ومواقف وبيانات.

ويهمنا هنا، أن نستخرج بعض الأسس النظرية والفكرية التى يبنى عليها فهمه للحداثة من خلال كتابه "صدمة الحداثة" ومن خلال "بيان الحداثة"[٣٦].

يتقصى، أدونيس، مظاهر الحداثة فى المجتمع والأدب العربيين منذ القرن السابع الميلادى، ويقرر بأن الحداثة اتخذت أول الأمر مظهر "الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام (...) والحداثة فى المجتمع العربى بدأت كموقف يتمثل الماضى و يفسره

بمقتضى الحاضر (...) حيث نرى تيارين للحداثة: الأول سياسي- فكرى ويتمثل، من جهة، فى الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج، مرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة. ويتمثل من جهة ثانية، فى الاعتزال والعقلانية والالحادية، وفى الصوفية على الأخص (...) أما التيار الثانى ففنى، وهو يهدف إلى ارتباط بالحياة اليومية كما عند أبى نواس وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث، كما عند أبى تمام.. "(٣٧).

إن ما يلفت الانتباه فى تأريخ أدونيس للحداثة العربية، هو التعميم للمصطلح وتجريده من حمولاته التاريخية الحديثة، والتباسيته، لإسقاطه على تمايزات تتصل بجدلية القديم والحديث فى سياقات مغايرة تماما للسياق المعاصر. وبذلك فإن مفهوم الحداثة، فى هذا الاستعمال، يكتسب تعريفا بالجوهر يمكن أن نجمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالياتهم وممارساتهم الإبداعية.

فى المقابل، عند تحليل أدونيس لسيرورة الشعر العربى من الإحياء إلى الحداثة، يحرص على طرح كل الأبعاد: الثقافية، والجمالية، والنقدية، والتواصلية، كما يميز بين "الشعر" والنص الذى يَتزيًّا بشكل الشعر، مستخلصا مقدمات مبدئية لكل بحث فى مسألة التعبير والاتصال الشعريين:

١- يتحقق الشعر بتحقيق لغته للتباعد عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة.

٢- ليس للشعر، بصفته "شريحة من الإيديولوجية الثقافية" تجسد مادى مثلما هو الأمر فى الايديولوجيا الدينية التى تستوجب تطابق الأفعال للإيمان.

٣- لا علاقة لتقدم الشعر أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما: "... فمن الممكن أن يكون الشعر متقدما فى مجتمع ذى بنية تحتية متخلفة أو أن يكون متخلفا فى المجتمع ذى البنية التحتية المتقدمة"(٣٨).

على هذا الأساس، فإن شعر الحداثة المتوفر على خصائصها، يكوّن مجالا خاصا لخلخلة اللغة والأشكال والمضامين السائدة. إنه الراصد للانفصالات، المعلن عن تحولات الثورة والتمرد فى صورتهما الكلية:

".. ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر فى مجرد التزامه السياسى، وإنما تكمن فيما تطرحه رؤياه ككل، أو فيما تكشف عنه ككل. وهكذا يصبح الالتزام تعبيرا عن فعالية جمالية كلية، أو عن رؤيا الثورة الاقتصاديه الاجتماعية السياسية فى تجلياتها وأبعادها الجمالية. فالالتزام الشعرى الثورى، هو الالتزام بالكشف لا بالوصف"(٣٩).

ونجد فى "بيان الحداثة" صياغة نظرية واضحة للأسس التى يعتمدها أدونيس لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية. لكن من داخل هذه الصياغة النظرية الواضحة تبرز فى نفس الآن تناقضات والتباسات نتيجة للمنهج ولطبيعة المصطلحات والمقولات التى يستعملها أدونيس؛ وهذا ما سنناقشه عند المقارنة واستخلاص بعض الملاحظات.

يتكون بيان الحداثة من خمس فقرات أساسية تتناول:

أوهام الحداثة، علاقة الشاعر العربى بالحداثة الغربية، حقيقة الحداثة العربية، مأزق الحداثة العربية الظاهرى، نقد الحداثة أو الحداثة النقدية.

وسنعرض هنا بعض الأفكار والتعريفات الأساسية الواردة بالأخص فى الفقرتين الثالثة والرابعة:

يلح أدونيس على أن تقييم الحداثة الشعرية العربية "يقتضى الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث فى التراث العربى، ومن التطور الحضارى العربى، ومن العصر العربى الراهن، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذى يخوضه العرب اليوم". ثم يعمد إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحداثة: العلمية، والثورية الاقتصادية الاجتماعية السياسية، والفنية.

وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة فى "خصيصة أساسية، هى أن الحداثة رؤيا جديدة، وهى، جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هى لحظة التوتر، أى التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها"(٤٠).

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة، يستنتج أدونيس وجود حداثة عربية فى الشعر، وانتفاءها فى العلم وتغيير المجتمع. وعند تناوله لنشوء الحداثة فى المجتمع العربى يقرر أن:

"الحداثة الشعرية العربية نشأت فى مناخ أمرين مترابطين: اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة، أى التعبير بطريقة جديدة تنيح تجسيدا حيا وفنيا لهذا الاكتناه".

(...) "والحداثة، فى هذا المستوى، ليست ابتكارا غربيا. لقد عرفها الشعر العربى منذ القرن الثامن، أى قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالى عشرة قرون...".

وبسبب من حدوث خلل فى السياق التاريخى، تعرضت الحداثة العربية لقطعين كبيرين: الأول هو القطع العثمانى، والثانى هو القطع الغربى. ومن ثم بدا عصر النهضة "كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى. وهو فراغ بوجهين: الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى؛ والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الغربى". ونتيجة لذلك: "بدا الانسان العربى كأنه كائن غير تاريخى؛ ضائع بين استحداثية تستلب ذاتيته، واستسلافية، تستلب إبداعيته وحضوره فى الواقع الحى".

ومن الخلاصات التى انتهى اليها أدونيس وتستحق أن تُبْرَز هنا:

"(...) بعبارة أخرى: إذا كان الغرب يتقدم فى معرفة الشىء، فإن الشرق يتقدم فى معرفة الذات. وكلاهما الآن يسبحان، حضاريا، فى ماء واحد– ماء البحث عن أفق جديد. ذلك أن الاستغراق فى الشىء قتل للإنسان، والاستغراق فى الذات قتل للطبيعة".

ثم يتوصل أدونيس إلى التحديد الآتى: "هكذا نصل إلى تخطيط أولى لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها. إنها، على الصعيد النظرى العام، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية الإسلامية، حول كل شىء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لابد من الأجوبة الماضية. وهى على الصعيد الشعرى الخاص، الكتابة التى تضع العالم موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر"(٤١).

٣– مقارنة وملاحظات

تبين من متابعتنا للدلالات الأساسية التى يتخذها مصطلح الحداثة أنه مفهوم هروب لا يكاد يستقر فى تحديد قابل للتعميم. إنه توصيف لـ"روح العصر"، ولمناخ فكرى وحضارى غير ثابت، على نحو يجعل مفهوم الحداثة بدوره متحركا وملتبسا. ولا تكتسب الحداثة دلالتها المميزة إلا عند ربطها بسياق العصرية وأبعادها العملاقية فى كل مجالات الحياة. وبين سلبية التطبيقات، وطوبوية التصورات النظرية لتغيير العالم والإنسان، تنتصب الحداثة فى أوربا نقدا للاستلاب وللحياة المهجّنة للناس والعلائق داخل المؤسسات والأنساق "التكنترونية". وهى أيضًا تعبير عن التعلق بالجديد، والعجائبى، والمثير. وكثيرا ما تقترن الحداثة فى الفترة الراهنة بالثقافة السمعية البصرية التى تحيل الإبداع والتفكير إلى موضة خاضعة لمتطلبات الاستهلاك. إن الحداثة بوجهيها المتعارضين تندرج فى سياقات التحولات التى تعيشها أمريكا وأوربا من خلال الحضارة والقيم التى تعملان على تعميمها وجعلها كونية داخل "العالم المقلوب". لكن النسق العالمى، بالرغم من قوته وانتشاره، لا يستطيع أن يَسْتَنْضِب جميع إمكانات النقد والمناهضة المتواجدة داخل العصرية وضمن مفهوم الحداثة المنقسم، المتعارض. لذلك فإن الحداثة تظل، بالرغم من كل شىء، مرتبطة إيجابيا

بالثقافات الفرعية والهامشية الرافضة للتشتت والتشميل والحضور الكلى للأزرار والشاشات الصغيرة والعقول اللامرئيه.

أما فى الفكر والأدب العربيين فإننا نستطيع أن نسجل، من خلال عرضنا لتصورات كل من عبدالله العروى وأدونيس، الملاحظات التالية:

(١) التجزىء والكلية: يعطى العروى الحداثة دلالة كلية لأنه يربط تحقيق شروطها بالانطلاق من التاريخانية الماركسية التى تتوفر على وسيلة متكاملة فى تحليل المجتمع، وتهيئ الثورة انطلاقا من الإشكالية التى تفرضها المرحلة، بعيدا عن الانتقائية وعن الطرح التجزيئى. والتعبير الأدبى جزء متكامل مع تحليل المجتمع والإعداد لتغييره. من ثم فإن نقد الأشكال وتجديدها مرتبطان بالرؤية الكلية فى التغيير. وكل حداثة لابد أن تبدأ بإضفاء الطابع التاريخى على الأشكال الأدبية لكشف محتواها الطبقى والإيديولوجى وفتح الطريق أمام التجديد.. ذلك أن مثل هذا التحليل سيظهر: "أن التحليل التجريدى، والواقعية البورجوازية الصغيرة، والواقعية التقدمية، جميعها وبدرجات مختلفة، مفتقدة للاصالة: إنها جميعها تطبيقات فى مجتمع معين لقواعد تعبير وتشكيلات وضعت خارج ذلك المجتمع"(٤٢).

مقابل هذا الطرح الكلى، نجد أدونيس، بالرغم من إشاراته إلى أن الحداثة ثورة شاملة، يميز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى، .ويذهب إلى أن منجزات الحداثة الشعرية العربية تضاهى ما حققته الحداثة الشعرية الغربية. ولأن الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية الفوقية، فإنه يرى أن حداثة الشعر العربى تلعب دورا ثوريا من خلال تغيير اللّغة والأشكال، وممارسة الهدم والبناء...

واضح أن جوهر الخلاف بين العروى وأدونيس فى هذه المسألة، يتصل بمفهوم التغيير ووسيلة تحقيقه؛ فبينما ينطلق العروى من المفهوم المادى للتاريخ ومن المنهجية العالمية، يتعامل أدونيس مع التغيير برحابة شعرية وتقييم رمزى.

غير أننا نرى أن المفهومين معا للحداثة، ونظرتهما إلى التغيير، تجزيئيا أو كليا، لا يجسمان الإشكال المعقد لعلاقة البنية الفوقية والبنية التحتية. فالغيير لا يمكن أن يتم فيهما بنفس الوتيرة ولا فى نفس الوقت(٤٣).

٤- التعميم والتنسيب:

يربط أدونيس مفهوم الحداثة بإشكالية القديم والحديث، ويعممه على شعراء ينتمون إلى حقب وسياقات متباينة وهكذا فإنه، حينًا، يجعل المفهوم المستخرج من التراث مجليا لظاهرة أو إنتاج معاصر، وحينا آخر يصل الموقف الابداعى "القديم" بمدلولات الحداثة راهنا. من ثم يبدو مفهوم الحداثة مفهوما متعاليا على التاريخى، وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر.

وعند العروى، يضفى المنهج الجدلى التاريخانى على تحليلاته طابعا تنسيبيًا، يأخذ فى الاعتبار القطائع التاريخية وتحول الأنساق والإشكاليات. وهذا ما جعله يناقش الحداثة فى سياقها الغربى، ويرفض محتويات مفهومها على أساس من تعارضها مع إشكالية الفكر العربى الحديث (العلائق الجدلية بين مفاهيم: الهيمنة، التقليد، الثورة، التاريخانية). ومن ثم فإن العروى يستعمل التحديث التاريخانى العقلانى بدلا من الحداثة المقترنة بالسلب.

إن التنسيب هو الذى يقوده إلى تخصيص إشكالية النهوض العربى بضرورة التصور التاريخانى الكلى؛ فعن طريقه لا نخضع فى تحليلاتنا وصياغة إشكالياتنا لمجاراة سياق "تطور" الحداثة والعصرية بالغرب، بل نبدأ مما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التغيير الثورى. ومن ثم لا مجال عنده للجمع بين مسلكين: العقلانية لمواجهة التخلف، واللاعقلانية، والشكلانية واللاوعى فى مجال التعبير الفنى والأدبى، فهذه أيضا انتقائية.

إننا نستطيع أن نميز، فى ضوء هذه المقارنة، بين مفهومين:

– حداثة طوبوية: تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المجهض.

– وحداثة جدلية: تؤمن بكلية التغيير وضرورة ممارسة النقد الإيديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية.

والأمر لا يتعلق بالمفاضلة بين الاتجاهين أو محاولة الجمع بينهما، وإنما بالتمييز النظرى بين العناصر الأساسية المكونة لخلفية استراتيجيتين فى التفكير والخطاب. ذلك أن محاولة توضيح المفاهيم هى عملية متصلة دوما باستحضار التصورات الابستمولوجية، وتشييد المنهج واللغة الواصفة.

من هذه الزاوية، فإن مصطلحا مثل الحداثة، فى ارتباطه بتجربة تاريخية أساسية فى تحول بنيات المجتمع الأوربى والأمريكى، وفى التداعيات و "التشويهات" التى لحقته عبر ارتحاله من سياق ثقافى إلى آخر، وفيما اكتسبه من تخصيص خلال عمليات التنظير والتأصيل.. يبدأ بالخروج من منطقة الغموض، واللاتحديد، والاستعمال السحرى، وانضوائية "الأنصار" والمتحمسين، إلى مرحلة الاستيفاء وتبديد الأوهام.

لكن ما أريد تأكيده هو أن الحداثة فى مجال الاستعمال الأدبى والنقدى عندنا كثيرا ما تتخذ صفة الشعارية والتصنيف الجدالى. وهى فى ذلك لاتختلف عن كثير من المصطلحات التى هاجرت إلينا عبر المثاقفة والتواصل الحضارى. ومن هنا فإن مراجعة ما وراء لغات النقد، والمستندات النظرية للمصطلحات، عملية لا تنفصل عن النقد.

نستطيع أن نواصل صياغة الملاحظات والأسئلة.. وقد لا تكون الحداثة المنفلتة باستمرار، المترحلة عبر مختلف الطقوس والأزمنة، حاضرة فيما قلناه لأنها موصولة أكثر بالمعيش والمحسوس والقابع وراء التفاصيل. لكن بحثنا لن يكون ضائعا، لأنه أتاح لنا أن ننْكأ جراحا كامنة فى القلب، جراح الإخفاقات والتبعية والثورات المغدورة والمجهضة؛ جراحات ما قبل وما بعد التواريخ التى نعرفها، فاختزال الجراح إلى أرقام ومفاهيم ينزع من لسانها النطق، ويطمس بلاغة المحفور على الجلد والمسام.

الهوامش:

(١) يرتبط إدراك المفهومات بتبيُّن الخلفية المعرفية التى ينطلق منها مستعمل المفهوم. فالخلفية المعرفية الكامنة وراء فهم الأدب، تؤثر فى توجيه نوع القراءة التى ينجزها الناقد.. إذ هناك مثلا، اختلاف بين اعتبار الأدب نقلا لحقائق مرجعية قائمة فى الواقع، واعتباره تخييلا لغويا يمكن أن نقرأ من خلاله علائق محتملة مع الواقع.

(٢) لقد أوضح إدوار سعيد فى دراسته عن "انتقال النظريات" (مجلة الكرمل، عدد ٩، ١٩٨٣) بعض التبدلات التى تطرأ على المفاهيم والنظريات بعد ارتحالها من مناخ ثقافى إلى مناخ آخر. " فبين نقطة المنشأ والموطن الجديد للنظرية مسافة من التحويل والتكييف"... إن الانطلاق من كون الحداثة، كمفهوم، مرتبطة بسياق غربى لا يعنى مطلقا الإقرار المسبق بتفوّق الغرب، وإنما معناه الإقرار بمحتوى الزمن التاريخى، وباختلاف المفاهيم تبعا للقطائع التاريخية.

(٣) انظر: مادة: Modernité : ج١١ Encyclopedia Universalis ، كتبها: Jean Baudrillard

(٤) انظر كتاب: Introdcution à la modernit ، لمؤلفه: Henri Lefebvre ، نشر "نينوى" 1962، ص ١٦٩ وما بعدها.

فى هذه الدراسة العميقة، يصدر لوفيفر عن رؤية ماركسية متفتحة، ويصوغ انتقاداته للحداثة سواء بالنسبة للمجتمعات الغربية أو للأقطار الاشتراكية، على اعتبار أن الأولى ضاعفت من استلاب الإنسان وعزله وسط نسق اشتمالى، والثانية لم تنجز تغيير الأخلاق والاستطيقا عل مستوى الحياة اليومية.

(٥) انظر: بودلير:

Ecrits sur l'Art الجـزء: ٢ وسلسلة كتاب الجيب، رقم: 3136 ص ١٥٠- ١٥١، إلى جانب كتابات بودلير عن الفن التشكيلى، كتب مجموعة من المقالات والتعليقات النقدية الأدبية، وضمنها مفهومه للحداثة فى الأدب، خاصة ما كتبه عن رواية "مدام بوفارى" لفلوبير، وعن الشاعر والقصاص الأمريكى إدجار ألن بو. انظر كتابه: L'Art Romantique– طبعة Garnier Flammarion رقم ١٧٢، سنة ١٩٦٨.

(٦) من كتاب:

Structures de la poésie moderne للناقد الألمانى Hugo Friedrich ترجمه إلى الفرنسية Michel-François Demet، سلسلة ميدياسيون، رقم١٤٣، ١٩٧٦، ص ٥٩. يتضمن الكتاب تحليلا لمكونات التجارب الشعرية عند كل من بودلير، ورامبو، ومالارميه، وكذلك للتجربة الشعرية الحديثة.

(٧) مدخل إلى الحداثة، م. م؛ ص ٩، ٨٥.

(٨) انظر:

Pierre Bourdieu بمجلة Scolies، عدد ١ سنة ١٩٧١ عنوان الدراسة:

Champs du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe.

(٩) م. م؛ ص ١٧٤.

إن لوفيفر يوجه انتقادات كثيرة للحداثة كوقائع اجتماعية وكخطاب حول هذا الواقع. فهو لا ينكر الجوانب الإيجابية للحداثة (مثل حركية التقنيات، والحركية الاجتماعية والثقافية والأخلاقية)، ولكنه يعتبر التحليل السوسيولوجى غير كاف، ومن ثم فإن التحليل الجدلى يكشف عن "فراغ" الأشياء التى تملأ فضاء الحياة اليومية التى اختزلت بدورها الى "التجريد الخصوصى": اللفظية، الأخلاقية، الاستطيقا... ص ١٩٠ وما بعدها.

(١٠) انظر: الأعمال الكاملة، مكتبة لابلياد، نشر جاليمار ١٩٧٢، ص ١١٦، فى قصيدة "فصل فى الجحيم" نفسها التى ورد فيها هذا القول، نجد رامبو يصور ملامح من الحداثة الموبوءة التى رفضها ورحل إلى عدن بحثا عن حداثة مطلقة، يقول: ".. لماذا عالم حديث إذا كانت سموم مثل هذه تتناسل!" ص ١١٣. (وهو يقصد إذا كانت فلسفة الغرب تفرز السموم التى تحدث عنها).

(١١) هيجو فريدريش: Structure de la poésie moderne، ترجم الكتاب إلى الفرنسية ميشيل فرانسوا ديمبى، سلسلة ميادياسيون ١٩٧٦، ص ٩٨.

هناك تحليلات جيدة عن حداثة رامبو الشعرية فى العدد الخاص من مجلة Litterature رقم ١١، أكتوبر ١٩٧٣، وبخاصة دراسة سوزانا فيلمان ص ٣ وما بعدها.

(١٢) ذكره "جيل ليبوفتسكى" فى كتابه: (عهد الفراغ): L'ére du vide نشر جاليمار، ١٩٨٣ ، ص ٩٢. فى هذا الكتاب نجد تحليلا مفصلا لتطور الفردية المعاصرة من خلال رصد تحولات العصرية والحداثة وتعميقها لتشتت الفرد وعزلته. لكن ليبوفتسكي يذهب الى أن عصر الفراغ والفردية يفتح الطريق أمام فترة عنف شامل موجه من المجتمع ضد الدولة، مما سيدشن مرحلة ثورية جديدة، فتصبح "سيرورة الحضارة (الفردية) والثورة عمليتين متلازمتين". ص ٢٤٠.

(١٣) من كتاب جان شيسنو: De la modernité ماسبيرو، ١٩٨٣، باريس ص ٦. يقدم شيسنو فى هذا الكتاب تحليلا تفصيليا ومتكاملا للجوانب السلبية للحداثة داخل المجتمع الفرنسى من خلال الأرقام والتحليل والوصف للحياة اليومية... وهو يدعو الى أممية جديدة تجاوز الإمبريالية العالمية والاشتراكية البيروقراطية، لتخلق صيرورة إنسانية منبنية على المقاومة والاختيار.

(١٤) ميرج جيلي، ذكره شيسنو: م. م ص: ١١٤.

(١٥) كتاب: عن الحداثة، م. م ص ٢١٨.

(١٦) نقترح كلمة عولة لترجمة Mondialisation أى جعل شيء ذا أبعاد عالمية.

(١٧) "عهد الفراغ": م. م. ص: ١٣٦.

(١٨) أوضح ذلك الأستاذ العروى فى كتابه L'idéologie arabe contemporaine,، ماسبيرو، ١٩٦٧.

(١٩) بمقالته عن الحداثة فى دائرة المعارف المذكورة سالفا.

(٢٠) الإيديولوجيا العربية، الطبعة الفرنسية: م. م ص: ٨.

(٢١) جان شيسنو: م. م ص: ٢٠٣.

(٢٢) نجد تحليلا ضافيا لهذه المسألة في كتاب "غزو العقول: جهاز التصدير الثقافي الأمريكي الى العالم الثالث"، كتبه: Yves Endes نشر ماسبيرو، باريس ١٩٨٢ ؛ وكذلك في كتاب: زبيغنيو بريجنسكي: بين عصرين، أمريكا والعصر التكنتروني ترجمه إلى العربية: د. عمر محجوب، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠.

(٢٣) يتجلى ذلك في إنتاجات روائية وقصصية وشعرية يتوفر أصحابها على وعي نقدي وتمييز بين تقليد النماذج وإبداع الأعمال من خلال استيعاب الواقع واللغة والتراث القومي والعالمي ومحاوراتها. وهذا النوع من الإنتاج ليس هو السائد، ولكنه يكتسب قيمة رمزية ذات تأثير متزايد.

(٢٤) انظر ترجمة كتابه إلى الفرنسية: (النظرية الاستطيقية) Théorie esthétique، نشر Klincksieck باريس ١٩٧٤، ص ٣٥.

(٢٥) عصر الفراغ، م. م ص: ١٠٣.

(٢٦) إن استعمال مصطلح الحداثة في السياق الثقافي يفترض التسليم الضمني بالتقارب والتفاعل بين مختلف أشكال وأدوات الإبداع الفني: الرسم، النحت، الموسيقى، المسرح، السينما، الأدب، المعمار. وهناك عدة نقط التقاء بين لغات هذه الفنون كما هو معروف في تاريخ الفن الحديث. وإذا كانت هذه الأعمال الطلائعية تظل "هامشية" بالنسبة للإنتاجات الثقافية "الجماهيرية" فإن الكثير من الأعمال الحديثة تحظى بالتكريس الكلاسيكي وتعرف طريقها إلى جمهور واسع.

(٢٧) كتب الأستاذ العروي روايتين بالعربية هما: "الغربة"، و"اليتيم". ويمكن تحليل شكل اليتيم من خلال التصور البديل الذي طرحه للرواية العربية: أي الرواية التي تتحرر من الواقعية التقليدية، وتسعى إلى إقامة معمار متعدد في عناصره، ومتداخل في لغاته، على نحو ما نجد في واقع المجتمعات العربية. وقد أنجزت دراسة عن سمات الواقعية في "اليتيم" لم تنشر بعد.

(٢٨) انظر كتابه: "العرب والفكر التاريخي"، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ٧. واعتمدنا كذلك على فصل "الغرب والتعبير في الإيديولوجيا العربية المعاصرة" وعلى - كتابه بالفرنسية: La crise des intellectuels arabes ماسبيرو ١٩٧٤.

(٢٩) العرب والفكر التاريخي، ص: ٢٣.

(٣٠) م. س، ص: ٢٤.

(٣١) "أزمة المثقفين العرب" م. م. ص: ١١٤.

(٣٢) العرب والفكر التاريخي ص: ٢٥.

(٣٣) م. س، ص: ١٢، ١٣ . اكتفينا بتلخيص جوهر الأفكار.

(٣٤) الإيديولوجيا العربية المعاصرة، الطبعة الفرنسية ص: ٢٠٨.

(٣٥) م. س، ص:٢٠٩.

لا يتعرض العروي للشعر العربي الحديث. وهذا الصمت له دلالته، لأن كثيرا من تصوراته الشاملة عن التغيير والثورة كانت ستجد نفسها أمام "لا معقولية" اللغة الشعرية المنتهكة، بمشروعية، للدلالات المضبوطة.

(٣٦) انظر الثابت والمتحول، ٣- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت ١٩٧٨. وكذلك: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة ١٩٨٠.

(٣٧) صدمة الحداثة، ص: ٩.

(٣٨) صدمة الحداثة، ص: ٢٤٤.

(٣٩) صدمة الحداثة، ص: ٢٥٢.

(٤٠) فاتحة لنهايات القرن، ص: ٣٢١.

(٤١) م. س، ص: ٣٣٧.

(٤٢) الإيديولوجيا العربية م. م ص: ١٩٣.

(٤٣) من المفيد استحضار تحليلات جرامسكي لهذه المسألة. انظر مثلا:

Jean – Marc Piotte: La pens e politique de Jramsci, ed. Anthropos. 1970.

الملامح الفكرية للحداثة

خالدة سعيد(*)

لم تبدأ الحداثة فى الخمسينيات مع حركة التجديد فى الشعر، على أهمية هذه الحركة؛ غير أن السجال حول الحداثة لم يحتدم إلا مع هذا التجديد. ومرد ذلك، بالطبع، إلى المكانة الخاصة التى احتلها الشعر فى تاريخ الثقافة العربية. فالشعر هو الذى حظى بالقدر الأعظم من البحوث والشروح، وكان محور الجدل زمن الحداثة العباسية؛ كما أنه الشكل الأدبى الذى قيدته الضوابط والحدود، ووضعت له المعايير والقوانين، وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية، أو على الأقل قدسية. وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعرى يستدعى معارك ومجادلات حادة، دارت صراحة تحت شعار الحداثة ـ اللاحداثة. هذه المعارك دفعت إلى التأريخ للحداثة بسنة معينة هى السنة التى قام فيها الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة الحرة. ومازلنا اليوم نجد من يحصر الحداثة فى التخلى عن التفعيلة، وكتابة "قصيدة النثر"، أو فى شكل معين من القصائد. غير أن انطلاقة التجديد فى الشكل الشعرى جاءت نتيجة (بين نتائج) أفضى إليها تحول فكرى جذرى، لا يقتصر على الشعر والقصة والنقد أو غيرها من الأنواع، وإنما كان الشعر قد غدا، بسبب من تطوره وتحرره، وبفضل مبدأ التجديد المستمر الذى رسخه الشعراء، ومن كونه الأوسع انتشارا، والأكثر تقبلا للردود العفوية والهواجس الصميمية ـ قد غدا المجال الأول الذى تطرح فيه قضايا الحداثة. غير أن الحداثة أكثر من التجديد، وإن كان التجديد مظهرا من مظاهر الحداثة؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير، الذى لا يخضع للمعايير السابقة، أو لا يخضع لها تماما، بل يسهم فى توليد معايير جديدة. الجديد نجده فى عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراعى الفكرى للحداثة.

ترتبط الحداثة، بصورة عامة، بالانزياح المتسارع فى المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات (أى المعارف القديمة التى تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات)، ومع القيم التى تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة. وإذ ينشط الفكر التقويمى النقدى نتيجة لهذا الصراع، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر. وهذا ما

(*) المجلد الرابع ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨٤.

يؤدى إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفهومات. فالحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحى، وما إلى ذلك من تفصيلات؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام؛ وهى تجسيد لهذا الموقف.

هذا يعنى أن الحداثة ليست تقسيما زمنيا وإن كانت تمثل موقفا شاملا. وإذ نهض تعريفها على الصراعية فإن هذا يفترض تزامن اتجاهين متناقضين، حديث ومعارض للحديث. وهى لا تتمثل فى شكل واحد، وإن عبر هذا الشكل عن موقف حداثى فى وقت من الأوقات؛ لأننا نجد لدى المبدع الواحد أشكالا مختلفة، أو نجده يجاوز أشكاله على الدوام. عندئذ يكون السؤال: أى هذه الأشكال هو الحديث؟

الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية. وهى تتبلور فى اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر شاملة فى منظومة المفهومات والنظام المعرفى، أو ما يكون صورة العالم فى وعى الإنسان. ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر فى المراجع والأدوات والقيم والمعايير؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد - هو معنى الشعارات التى أطلقها بعض رواد الشعر الحديث فى الخمسينيات من قبيل "رؤيا جديدة"، "إعادة خلق العالم".

١- عندما جعل جبران إنسانه الأعلى يتمثل فى "المجنون" و"السابق"، وجعل "خليل الكافر" يبنى مجتمعه "الفاضل"، أو مجتمع الإيمان الحق، لم يكن فقط يهدم معايير وتصورات، ويبشر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية، بل كان، فوق ذلك، يجعل الإنسان مصدر المعايير بدل أن يكون خاضعا لمعايير من خارج. وعندما أعاد كتابة الإنجيل فى "يسوع ابن الإنسان" ليقدم المسيح بوصفه إنسانا صاعدا أو مجاوزا لنفسه، فى مقابل يسوع ابن الإله، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها، بل كان يعارض تصورا عاما سائدا لوضعية الإنسان فى الكون. كان يستعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق. وهو القائل: لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان: المجنون والعبقرى؛ وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله. (من رمل وزبد - الأعمال المعربة).

جاء ذلك فى منتصف العشرينيات، عندما كان طه حسين وعلى عبد الرازق يخوضان معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة "الأصلية" فيه، ورده إلى حدود الموروث التاريخى، فيؤكدان أن الإنسان يملك موروثه (ولا يملكه هذا الموروث)، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمى والنظر، كما يملك حق إعادة النظر فى ما اكتسب صفة القداسة، وحق نزع الأسطورية عن المقدس، وحق طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة.

وإذا كان الرد العنيف قد حاصر هذين المفكرين المتمردين، فلم يكن تمردهما طفرة عابرة ولا حادثا عارضا، فقد استمر نضال طه حسين لينتقل إلى الميدان الاجتماعى العملى - كما هو معروف.

نجد فى هذه الأمثلة الثلاثة البارزة فى مجالات النقد والفكر الاجتماعى والدينى - السياسى بداية لحركة شاملة، رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين: عصر الإحياء وعصر الحداثة. وسوف نرى المواقف الفكرية النقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى، حتى يتبلور الوضع الفكرى الراهن للحداثة. وليس ما أقوله هنا إسقاطا لمفهومات قائمة اليوم على حقبة سابقة؛ فقد تنبه أعلام تلك الحقبة - منذ وقت مبكر - إلى طبيعة التغيرات ودلالاتها وجذريتها، وتوقفوا أمام ملمح فكرى أساسى من ملامح الحداثة، على نحو ما يتضح من كلام الدكتور محمد حسين

هيكل صاحب رواية "زينب" (١٩١٤) على حركة الحداثة فى الأدب. يقول فى كتابه الذى سماه "ثورة الأدب":

"فالحضارة الإنسانية اليوم تنزع إلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهورا واضحا".

وانطلاقا من هذا الفهم يرى هيكل كيف "اقترنت ثورة الأدب بالثورة السياسية التى شبت إثر الحرب الكبرى".

كما أن تجمعات وحركات قد ظهرت فى الحقبة نفسها تؤكد أن الاتجاه إلى زعزعة النموذج، الذى مثله المفكرون الثلاثة، لم يكن معزولا ولا استثناء. فقبل صدور كتاب طه حسين "فى الشعر الجاهلى" (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعا باسم "المدرسة الحديثة" وتصدر فى عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة اسمها "الفجر"، شعارها "الهدم والبناء".

ويربط يحيى حقى فى كتابه "فجر القصة" بين النزعة الواقعية التى مثلتها جماعة "المدرسة الحديثة" وثورة ١٩١٩ المصرية، مؤكدا بذلك أن الحركة الأدبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية، تترابط ظواهرها، وتشترك فى موقف التمرد والتطلع إلى الجديد، كما تشترك فى اعتبار الإنسان الفاعل المؤهل للتغيير. يقول حقى:

"فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ أدب المدرسة الحديثة".

ويوضح الدور الذى قامت به "المدرسة الحديثة" على لسان أحمد خيرى سعيد، الذى صدرت الصحيفة باسمه:

"استطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكارا كانت جديدة وقتذاك، وكونت لها جمهورا مثقفا صغيرا (...) وهاجمت أفكارا عتيقة، فكانت آية صدق لشعارها: "الفجر؛ صحيفة الهدم والبناء".

٢ - إن التوجهات الأساسية لمفكرى العشرينيات تقدم خطوطا عريضة تسمح بالقول إن البداية الحقيقية للحداثة، من حيث هى حركة فكرية شاملة، قد انطلقت يومذاك، فقد مثل فكر الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية، كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة، وأقام مرجعين بديلين: العقل والواقع التاريخى؛ وكلاهما إنسانى، ومن ثم تطورى. فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتمس بالنقل، بل تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران، وبالبحث المنهجى العقلانى عند طه حسين. وكذلك نلمس بوضوح، لدى عدد كبير من كتاب تلك المرحلة، على اختلاف اختصاصاتهم واتجاهاتهم (من طه حسين إلى العقاد إلى كتاب القصة الواقعية) فهما للإنسان بوصفه المخول بالتحكم فى مصيره وفى صنع التاريخ؛ وهو ما تعبر عنه عبارة هيكل التى سبق الاستشهاد بها.

يتضمن هذا كله إسقاط العصمة عن الماضى وأشكاله أو نماذجه، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغير. فإذا كانت الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلا تاريخيا لا مطلقا، وكان للناس، من ثم، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية، حتى ما عد منها ملازما للتعبير العربى الشعرى تعريفا، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربى. ولعل أوضح صورة فنية لرفض أبوة الماضى أو أسبقية النموذج، فى تلك المرحلة المبكرة، ما جاء فى كتاب "النبى" لجبران، حيث يعلم الآباء أن يجاهدوا للتشبه بالأبناء؛ لأنهم عبثا يحاولون أن يجعلوهم مثلهم؛ "فالحياة لا ترجع إلى الوراء، ولا تلذ لها الإقامة فى منازل الأمس".

وثمة إنجاز كبير حققته الواقعية، هو توكيدها على الاجتماعى والمتغير، وعلى الانخراط فى التاريخى، ومحاولة تغيير الراهن عن طريق معرفته (ولو كانت معرفتها يومذاك وصفية)؛ وهو

عين الموقف الفكرى النظرى لطه حسين، ويدعم ذلك وعى أولئك الرواد بشمولية مواقفهم، واتصالها بسائر التحركات والثورات السياسية والاجتماعية.

هذه المواقف والنظرات، وما تمثله من التفات إلى الإنسان وإلى الراهن والآتى، وما استتبعته من صراع يتوقف عند حدود الساجلات والمناقشات، تشكل بداية الانتقال من عصر الإحياء إلى مرحلة الحداثة.

٣ ـ تتصل الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين فى التاريخ، هما الحداثة العباسية، والحداثة الأوروبية فى القرنين الأخيرين. وتلتقى حداثتنا العربية المعاصرة بالحداثتين المذكورتين فى ملمح أساسى؛ فقد قامت هذه الحداثات على إعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته فى التاريخ، وتأكيد حريته ومسؤليته. من هنا فإن الحداثة تشكل، أساسيا، تصحيحا لوضعية استلاب، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التى تحولت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط. وهو تحول يبدل موقع الفاعل؛ فبعد أن كان الإنسان فاعلا أو منتجا لهذه المنجزات، عادت هذه المنجزات منتجة له. هكذا تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها فى الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة، ثم فى مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكار والعفوية. إنها الحداثة التى تمحورت حول صراع الدين/الدولة، المطلق/الإنسان ـ هذا الفهم للحداثة (كتصحيح للاستلاب) يسمح بالتساؤل عما إذا كانت منجزات الحداثة الأوروبية تولد اليوم وضعية استلاب جديدة، نتيجة حلول منجزات الإنسان فى موقع الفاعل: المؤسسة، الدولة، الحزب، السلطة الإعلامية، اللغة، البنية، السلعة، الآلة.. إلخ.

الحداثة العباسية كانت، قبل ذلك، استعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسئولية والاختيار، وإعلاء لدور العقل. وهكذا تمحورت حول قضيتين أساسيتين: البداوة/ الحضارة (بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وأنماط وقيم)، والنقل/ العقل. وقد لخص أدونيس من مقدمته للجزء الثانى من "ديوان الشعر العربى" حركة الحداثة العباسية بوصفها انتقالا "من القبول إلى التساؤل".

وتكشف النصوص الأدبية العباسية، الإبداعية منها والنقدية، عن المواقف السجالية التى نفهم منها تمسك المحدثين باتجاههم، انطلاقا من مبدأ الحرية وخصوصية التجربة الحضارية (وأبو نواس مثال معروف)، فى وجه دعاة القديم، الذين رأوا فى المنجزات السابقة على اختلاف ميادينها سلطة تفرض نفسها بقوة تقدمها، أى بقوة ماضويتها واستقرارها.

ما أردت أن أوضحه من خلال هذه المقارنة لم يكن تأثر الحداثة العربية المعاصرة بالحداثتين السابقتين (وإن كان هذا التأثر طبيعيا بحكم التفاعل الثقافى مع الغرب، وحرص المحدثين المعاصرين على الانتساب إلى المحدثين القدامى لاعتبارات سوف ترد الإشارة إليها)، بل لتأكيد الجدلية والموقف الصراعى فى كل حداثة. فبشكل عام يمكننا أن نقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته لتصحيح الاستلاب. يقول أدونيس فى"بيان للكل لا لأحد" من كتاب "فاتحة لنهايات القرن":

"هكذا يحلم الثائر العربى، عاملا، أن يتجاوز الفكر العربى الوثوقيات (...) هكذا يؤمن (...) أن معنى الثورة والتقدم هو فى تفتح طاقات الإنسان العربى الإبداعية، أى النقدية، إلى أقصى حدودها.

ويحلم الثائر العربى، عاملا، أن يؤاخى جذريا بين الثورة والحرية، بين القدرة على الانتظام فى رؤيا فكر وعمل واضحة، شاملة، والقدرة على نقدها المستمر".

وصراع الإنسان مع منجزاته يعنى نقضها بإنجاز أو إبداع جديد، ومن هنا ارتباط الحداثة تعريفا بالإبداع.

٤ ـ وإذا كانت منجزات الإنسان أو إبداعاته امتدادا له (كما ترى الأداة امتدادا لليد، واللغة امتدادا للحضور؛ والمعتقدات والطقوس امتدادا للهوية أو للوعى بالتميز، والنظام الاجتماعى امتدادا للجسد والقرابة)، وكانت هذه المنجزات ـ من ثم ـ جزءا من هوية الإنسان ومن ذاته (الثقافية الدينية الاجتماعية)، فإن نقضها أو تجاوزها يغدو نقضا أو تجاوزا للذات فى بعض أبعادها. هذا النقض يتطلب مواجهة الذات ونقدها، أى موضعتها، أو تحويلها إلى موضوع للنقد والبحث. من هنا كان انقسام الذات إلى شاهد ومشهد.

والكتابة ـ فى مفهوم الحداثيين ـ هى الحيز الذى يتم فيه الانقسام كما يتم فيه الالتحام؛ إذ يميز منظرو الحداثة وبعض نقادها بين الخطابة والكتابة. فالذات تدرك ذاتها فى الكتابة بوصفها وعيا وموضوعا معا. ويسهل علينا أن نتتبع هذا الانقسام ـ الالتحام، أو التحول إلى وعى وموضوع، فى الأعمال الروائية أولا، حيث يقدم الراوى نفسه كضمير غائب، كموضوع للنظر. ونجد واحدا من الأمثلة البليغة على هذا فى كتاب "الأيام". حيث يكتب طه حسين سيرته بضمير الغائب، بل يقدم نفسه بوصفه "صاحبا" للراوى؛ وتصبح الأنا راويا ومرويا عنه، "أنا ـ هو". ذاتا وموضوعا. ونعرف أن الكتاب قد صدر فى عام ١٩٢٦، أى فى عام المعركة الكبرى التى واجهها طه حسين بسبب من كتابه "فى الشعر الجاهلى".

ويربط عبد الحميد يونس فى مقاله حول "طه حسين وضمير الغائب" بين الحدثين، لكنه يرى فى "الأيام" نوعا من التعويض. هذا الربط غاية فى النفاذ والعمق؛ لكننا، فوق ذلك، نجد فى الكتابين مستويين من موضعة الذات الثقافية ونقدها؛ مستوى الثقافة الرسمية المدونة، أو التى تكون نصوصا سلطوية (الشعر الجاهلى)، والثقافة على المستوى المعيش.

وليست الكتابة الإبداعية حيزا لانقسام الأنا إلى وعى وموضوع وحسب، بل هى حيز لتعدد الأنا، وتداخل الذات المفكرة أو الوعى بموضوع وعيها. من هنا فإن الكتابة الحديثة قد شكلت انتقالا من الصوت الفردى المعين إلى صوت مبهم، لأنه شخصى ـ لا شخصى، محدد ومجرد، ذاتى وموضوعى، فردى وجماعى فى آن معا. ونجد هذا التصدع فى الشعر أشد توترا وأعظم مأسوية، لكنه أقل جلاء، نتيجة للتداخل وضيق الفسحة بين الذوات التى يولدها التصدع. وهذا من أسباب الغموض فى الشعر وسوء الفهم، والاتهام بالذاتية الذى تعرض له بعض الشعراء.

فى الرواية أو القصة، تلبس الذات المتصدعة شخصيات مختلفة، ويدور الصراع على مسافة من التمايز تخفف، ولو ظاهريا، التوتر والتشابك، أما فى الشعر فيتداخل الصوتان المتناحران، ويبدو التصدع الأونطولوجى أشد صميمية. الشعر هو الحيز الذى يتمثل فيه التصدع والوحدة، لقيامه على المحور التزامنى، وغلبة هذا على السياق التعاقبى. الشعر هو المحل الذى يتمثل فيه وعى الأنا بذاتها، تماسكا أو تصدعا، ووعيها بعلاقتها بالموضوع، تميزا وتداخلا؛ وهذا فى طليعة الأسباب التى تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هى إعادة نظر فى علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها. وكون الشعر الحديث محلا لهذا التصدع الأنطولوجى جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة. هذا ما رآه جابر عصفور فى دراسة عن ديوان "أغانى مهيار الدمشقى" لأدونيس بعنوان: "أقنعة الشعر الحديث" (فصول ـ المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص١٢٣ ـ ١٤٨).

فى الرواية والقصة لا يتداخل القناع والوجه بل يزدوج الوجه، حيث نجد شخصيات تتكامل وتنتسب إلى حامل واحد ـ على تعددها ـ فتبدو إحداها حلما للثانية (كعلاقة عزمى عبد القادر برمزى صفدى فى رواية "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات)، أو تبدو حلما وتحديا ومناقضا تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة أنسي بإسكندر فى رواية "لاتنبت جذور فى السماء" ليوسف حبشى الأشقر). وفى رواية "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم تزدوج الأنا وتنقسم إلى

صوتين أو ذاتين انقساما يظهر خطيا فى النص. فنجد فى القسم الأعلى من الصفحة ذاتا صامتة مسحوقة ملحقة بالأشياء، وفى القسم الأسفل ذاتا داخلية متأججة لكنها معزولة، ترف فى صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعى فى صور مغايرة لانعكاساتها فى المستوى الأول، كأنها ترى عبر منظار مختلف، أو منطلق مختلف.

ويمكننا أن نميز هذه الذات المتصدعة، الملتبسة (الأنا ـ آخر) أو (الأنا ـ نحن ـ آخرون) فى عدد كبير من القصائد الحديثة. ويكاد ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس أن يشكل بمجموعه نموذجا لهذا التصدع والتموضع عبر المرايا المتعددة، حيث "الأنا" رائية ومرئية؛ "أنا" الرائية تحاول اختراق "أنا" المرئية، فى حين تحتل "أنا" المرئية أو الموضوع واجهة المشهد، وتحجب "أنا" الرائية أو الكاتبة. ومنذ "أغانى مهيار الدمشقى" رأينا "الأنا" تتعدد فى المرايا المتكسرة وتتباين، ويقوم بينها الصراع، حتى لقد تكرر مثل هذا البيت بصيغ مختلفة "تحت وجهى حفرت مقبرتى" (قصيدة "الصدفة"). أو "وحفرت فى عينى مقبرتى" (قصيدة "أسلمت أيامى...").

وفى قصائد السياب تتعدد تجليات "الأنا ـ آخر"، بحيث تمتد على مجموعة من النظائر. فإذا أخذنا قصيدة "رسالة من مقبرة" مثلا، وتتبعنا فيها تجليات "الأنا"، لبدت كالآتى:

أنا الشاعر ـ أنا الشهيد ـ أنا المضطهد ـ أنا المسيح ـ أنا سيزيف المتمرد. وشبيه بذلك مسار "الأنا" فى قصيدة "المسيح بعد الصلب". وفى "أنشودة المطر" تتحرك "الأنا" فى اتجاه "النحن"، وهكذا.

ومن أهم الأمثلة على تصدع الأنا وما يولده ذلك من توتر ومأساوية، ما نجده فى مطولة بلند الحيدرى المسماة "حوار حول الأبعاد الثلاثة"؛ فمحور هذه القصيدة ـ الديوان هو التصدع المذكور. وتتولد المأساوية من وعى التصدع، ومن إرادة مزدوجة فى الانفصام وفى الالتئام، حيث يتداخل العنف الرافض فى صورة قتل الأب، والحنين إلى الالتئام بالتشبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة، وكل منها يحاكم الآخر، فيما يحتضن الأصوات جميعها صوت "الأنا" الرائية، الممثلة هنا بالمجنون والملعون الذى لا يملك اسما، لأن امتلاك الاسم علامة على توحد الهوية:

أسقط فى بعدى الأول
وجهى يغرق فى وجهى
عينى تبحث عن عينى
ها إنى أتمزق بين اثنين
فأنا وحدى المقتول بقتل أبى
والذنب وحيد مثلى
ـ ما أسمائى؟
ـ لم أعرف لى اسما...

وفى نشيد من القصيدة نفسها بعنوان: "مسيرة الخطايا السبع" يبدو التصدع الأونطولوجى نوعا من الخطيئة الأصلية التى تستدعى الصلب والفداء شرطا للقيامة، أى لاستعادة الهوية والاسم أو "قيامة" "وجهنا المطمور بين كومة من العظام". ويبدو التوتر المأوساوى والشوق لاستعادة التماسك فى هذا المقطع:

"ومرة ركضت خلف ظلى
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلى
وعندما انحنيت كان

منحنيا مثلي ... محدقا مثلي
في كسرة عتيقة من وجهي الطفل"

نحن هنا أمام امتداد الذات المفكرة، أو الذات من حيث هي وعي، بحيث تخترق الموضوع وتدخله، وتموضع ذاتها، فالشعب أو الإنسان والإنسانية والوطن والأرض كانت موضوعات في الشعر الوطني، الذي يمثل امتدادا فكريا لعصر النهضة أو الإحياء؛ موضوعات تمجد، لكنها تبقى موضوعا، وتبقى الذات سالمة من التموضع والتصدع أو التداخل، وهنا يكمن الفارق الأكبر بين الشعر الوطني ونتاج شعراء حديثين كالسياب وأدونيس والحيدري ومحمود درويش وأمل دنقل.

٥ ـ إن تصدع الأنا مظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية التي هي انعكاس العالم في الوعي، أو هي التمثل الإنساني للعالم وعلاقاته وحركته وموقع الإنسان منه، وقد ترجمت إلى قوانين وبديهيات ومفهومات وأخلاقيات وتعاليم دينية أو طقوس وتقاليد. إنها ـ بتعبير آخر ـ الذاكرة الثقافية؛ فتصور الإنسان لهويته وموقعه من العالم، ومن ثم تصور الفنان لذاته المبدعة، لا يقوم منفصلا عن هذه الذاكرة الثقافية.

والحداثة هي تكسر الصورة القديمة، أو تفكك هذه الذاكرة. فالذاكرة بناء دال متكامل؛ وتذكر أحداث أو عناصر خارج سياقها أو علاقاتها يفقدها الدلالة. وتكسر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعني إعادة تنظيم عناصرها، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر. ولقد أولى أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي؛ أولا من حيث هي ضرب من مواجهة الذات؛ وثانيا من حيث هي ضرب من إعادة إبداع هذا الماضي. ذلك أن المبدع يبدع ماضيه لكي يبدع حاضره. وقد رأينا المبدعين يتحركون في اتجاهين بشكل متواز؛ يتقدمون في اتجاه الجديد الذي يتخطى أعمالهم نفسها، ويستحضرون صورا من الماضي بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية، دون أن يكونوا في ذلك باحثين عن أسلاف وحسب. ومن أوائل الذين أعادوا قراءة الماضي الشاعر أدونيس في المختارات الشعرية التي سماها "ديوان الشعر العربي". جاء هذا الديوان نتيجة لقراءة المطبوع من أشعار العرب. وقد أسقط أدونيس من هذه الأشعار ما يتصل بالمديح والهجاء، أو ما عده إعادة إنتاج للقيم الموروثة، وألح على الجوانب المبتكرة فيه، الحلمية والشخصية أو الخارقة للمألوف. وفضلا عن "الثابت والمتحول" الذي قرأ فيه الحداثة العباسية بوصفها صراعا بين تيارين هما تيار الثبات الاتباعي المتمثل في السلطات والمؤسسات وتيار التحول العقلي ـ الإبداعي المتمثل في ظهور التمرد والخروج والتفلسف. وفضلا عن هذا فقد أيقظ في شعره الأصوات المتمردة (الغفاري، الحسين، بشار) والشخصيات المؤسسة (صقر قريش) والثائرة (نادر الأسود، علي بن محمد أمير الزنج...).

إننا الآن وسط حركة واسعة تعيد صياغة الذاكرة، أو تعيد مجابهتها. ولن أتوقف طويلا عند هذه الحركة، مكتفية بالإشارة إلى بعض أعلامها وملامحها. فهناك أولا إعادة قراءة الخطاب الشعبي في عملية تحرير للذاكرة المكبوتة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها، عبر إضاءة تسقط عليها الهموم الحاضرة. ومن أهم ما تحقق في هذا المجال قراءات عبد الكبير الخطيبي للخط العربي ولبعض الحكايات، ومن ذلك كتابه "الاسم العربي الجريح". وكذلك استحضار جمال الغيطاني مثلا للمكبوت التاريخي، حيث تتم في قصصه الأولى مجابهة الذات عن طريق موضعتها وكشف ما يختفي خلف الأساطير والأشكال؛ حيث يقرأ الأشكال الهندسية قراءة أسطورية– سياسية، كما في قصة "المقشرة". وتحتل قراءة الماضي وإنجازاته حيزًا مهما من الأعمال المسرحية الطليعية على نحو ما نرى في أعمال ألفريد فرج، وسعد الله ونوس. إن سعد الله ونوس في مسرحية "أبوخليل القباني" يحاكم مرحلة الإحياء وعمليات الاقتباس من الغرب، ويقدم عن طريق إعادة تصوير بطله الصورة التي يريدها لهذا الماضي.

وإذا كـان تصـدع الأنـا أو الذات التاريخية قد تم فى الشعر فإن السرد الذى يستمد منطقه ونظامـه مـن بنـية الذاكرة ونسق التذكر قد تكسر بدوره وتعرض لاختراقات عدة: اختراق الفانطازيا والحـلم الشخصى، بما يدل على اهتزاز المنطق، وتكسر التسلسل الزمنى. ولهذا دلالاته على أساس الترابـط أو التشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر فى الذاكرة، وقانون انتظامها فى السرد.. والسـرد فـى عصـر معـين هـو نتيجة لبنية الذاكرة، فى ذلك العصر عينه، أى نتيجة لنظام التأويل الـذى يفرضـه المـنطق القـائم. ومـن هنا يقترن تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها بكسر السياق التقليدى للسـرد. فـرواية "ثرثـرة فوق النيل" لنجيب محفوظ تمثل التكسر الداخلى للسياق عن طريق تداخل الوقـائع بالهذيانـات التاريخـية الـتى فقـدت لحمـتهـا وسياقها وخرجت من مسارها وإطارها. كما نـرى تداخـل الأزمـنة والأمكـنة والنصـوص المكـتوبة والشـفوية فـى "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بـركات. ويـتجزأ السرد إلى لحظات مقطعة، ويتداخل الوثائقى اليومى بالحلمى، وتتداخل الضمائر فـى "الجـبل الصـغير" لإلـياس خـورى. وتـتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات وتندمج الشخصيات بالأمكنة، أو تتكامل الشخصيات وتتبادل فى رواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفانى، ويتحرك الحوار فـى خطـوط متكسـرة لا تـتقابل أو تـتلاقى، كاشـفة عن تباين اللغات والعزلة المنطقية عند إبراهيم أصلان فى مجموعة "بحيرة المساء".

أمـا عـند القاص العراقى محمد خضير، فى مجموعتيه "المملكة السوداء" و"فى درجة ٤٥" فتنـتقل اللغـة إلى الأشـياء. يتراجع التسلسل الزماني للسرد لتحل العين محل الزمن، فتتحرك فوق الأشـياء، خالقـة نوعا من السياق أو الزمان المكانى. هنا تبقى الأشياء والأحداث فى الزمن صفرا أو خـارج الـزمن، ومـن ثـم خـارج الذاكـرة، فـالعين هـى الـتى تحـل محـل الذاكرة، وتنظم الحركة. وكائـنات هذا العالم صامتة بل كتوم؛ فقصة "الحاج" مثلاً تحيل الحاج إلى عنصر من عناصر المشهد الطبـيعى. وكالمشـهد الطبـيعى يغـرق فـى البراءة، كأنما يخرج لتوه من سفر التكوين. هكذا يتحرك ويسقط فى الماء كأى زهرة أو ورقة.

٦ ـ مـا تقـدم الكـلام علـيه مـن قطـيعة مـع المرجعـية الدينية والتراثية، وإسقاط النماذج، واسـتبدال ذلـك بالـتجربة والكشف، ومن تدمير للذاكرة، إنما يعنى إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقـوم منفصـلاً عـن الإنسـان أو يـتعالى عـلى التاريخى. بل إن الإبداع– من منظور الحداثة– هو فى معـناه الجوهري انخراط فى التاريخى؛ ومن هنا كانت الشعارات المتعددة، التى تلتقى فى التحليل الأخـير عـند الإبـداع والتغيير. إنها عودة إلى الإنسان، ترى فيه منبع القيم، على نحو يمثل مظهرا مـن مظاهـر انـتقال المعـنى مـن حـيز مفـارق لـلموجودات إلى هـذه الموجـودات ذاتها. ومن هنا كان الحداثـيون يرفضـون تقسيم العالم إلى زمني ودينى؛ يرفضون أشكال الثنائية التقسيمية، ويوحدون ـ بـدلا مـن ذلـك ـ بـين الـذات والموضوع كما رأينا؛ بين العرضى والجوهرى؛ بين الشكل والموضوع؛ بين الالتزام والإبداع؛ ومن ثم بين الفنى والسياسى. أو بين الجمالى والتواصلى؛ بين العقل والحلم؛ بين الروحى والزمنى.

الكتابة الحديثة، من ثم هى لغة لكلية الحضور الإنسانى، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا مـا أدى إلى غـياب الأغـراض فـى الشـعر مـثلا؛ إذ صـارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسـانية فـى شموليـتها، كمـا تطلـع الشـعر إلى الـنهوض بالديـنى أو الأسـرارى (ولـيس الدين)، واسـتعار لذلـك اللغـة الصـوفية بمـا هـى لغـة لشـمولية الـتجربة الإنسانية فى أبعادها جميعا؛ لغة الإنسـان فـى بحـثه عـن وجهه وعن حركته المصيرية. والحق أن أنسنة اللغة الدينية قد بدأت منذ العشـرينيات مـع جـبران، وعـاد هـذا الاتجـاه مـنذ مطلـع الستينيات مع "أغانى مهيار الدمشقى" خاصة، و"البئر المهجورة" ليوسف الخال، واستمر حتى المرحلة الحاضرة مع أمل دنقل فى "العهد الآتـى". ففـى هـذه المجموعـة يكتـب الشاعر إنجيله الخاص، بأسفار وإصحاحات ومزامير، ليقدم

تصوره للحظة التاريخية ووضعية العربى فيها، وفهم القصيدة على أنها رؤيا، وهو الفهم النبوى لدور الشاعر، مقترن بهذه العودة إلى الإنسان وشمولية تجربته ووحدة حضوره، وبأنسنة اللغة الدينية. وأنسنة اللغة الدينية مظهر لأنسنة الدور النبوى أو اضطلاع الإنسان بعبء مصيره، بعبء تفسير الكون، ومن ثم تغييره، عبر تغيير صورته فى الوعى.

إن المسار الذى تتحرك فيه الحداثة قد انطلق من الماضوية والنقلية التى تحدد الصورة المعرفية للعالم مسبقا، وتفترض الانصياع لحقائق لا تجادل، انطلق إلى الكشف والتجريب والإبداع، أى تحول من المطلق إلى التاريخى المتغير. ولقد كانت إعادة الاعتبار إلى التاريخى فى أساس الحركة الواقعية التى شكلت إنجازًا كبيرا فى اتجاه الالتفات نحو المعيش والراهن، وإسقاط الأسطورة المنفصلة عن هذا المعيش. وها هى ذى الواقعية، منذ الستينيات، تتجاوز بداياتها الوصفية التعليمية، ونمذجتها للواقع، كى تخوض غمار الوثائقى والعينى والمتحول وتؤسطر هذا الراهن، أى تكشف عن أبعاده، وتقدمه فى خصوصيته، لا كظل أو دليل على عالم المعانى المنفصلة عن الموجودات.

وإذا كانت الحداثة العربية تحولا أو مشروعا حضاريا ينطلق من خصوصية الثقافة العربية والوضعية العربية، وكانت تتفق فى بعض خطوطها مع الحداثة العباسية، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر فى التاريخ المعاصر. وقد رأينا الفكر يتحرك مع أعلام مختلفين فى مواقفهم فى اتجاه واحد: من الغيب إلى الإنسان. فنيتشه جعل الإنسان محور العالم إذ نقل الغيب إليه؛ وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع؛ أما فرويد فقد رأى "غيبا" جديدا، وقدرا جديدا فى باطن الوعى الإنسانى.

فى الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكانا، أى محلا للأوامر والنواهى أو قوانين القوى الخارجة عنه، بل قطبا آخر يقابل هذه القوى، كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس "أمس، المكان، الآن". وفى "الإصحاح الأول" من "سفر التكوين" من ديوان "العهد الآتى" لأمل دنقل نرى الإنسان فى البدء:

" فى البدء كنت رجلا... وامرأة... وشجره
كنت أبا... وابنا... وروح قدسا
كنت الصباح... والمسا...
والحدقة الثابتة المدوره"

وهكذا "سيزيف ألقى عنه عبء الدهور.." كما يقول السياب. المكان نفسه سوف يؤنسن فى فكر الحداثة ويغدو مكانا تاريخيا.

٧- يتبين، مما تقدم أن الحداثة عندنا تتميز بانتزاع الإنسان الأهلية لتفسير نظام الأشياء، وترجمة السلوك الإنسانى، والكشف عن الخفى. وقد شبه بدر شاكر السياب منذ عام ١٩٥٧ الشاعر بالقديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم. ثم يقول: "والحق أن الشعراء فى كل عصر كانوا أنماطا من القديس يوحنا " ثم يقول "ولقد حاول الشاعر، المرة بعد المرة، أن يتخلص من العبء الملقى على عاتقه؛ عبء تفسير العالم". كما تتميز الحداثة بالتطلع إلى التغيير. يقول أدونيس: "لعلنا نعرف ليس للقصيدة، للرواية، للمسرحية، للوحة، فعل مباشر يشارك فى تغيير التاريخ مشاركة مباشرة، لكن لهذه جميعا قدرة التغيير بشكل آخر. تقدم صورة جديدة أفضل للعالم ـ أى أنها تعيد خلقه؛ وإذ تعيد خلقه، تغيره". (من "بيان للكل، لا لأحد"- "فاتحة لنهايات القرن").

هذا يفسر طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفى، كطموح مجلة "شعر" مثلاً. ونتيجة لطموح النص الأدبي إلى تحقيق دور فلسفي أو معرفى وجدناه يتحول إلى ساحة تستوعب

ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، فضلا عن السياسة والأسطورة والتاريخ. فرواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفانى مثلا، تشكل مناقشة سياسية لمسألة الانتماء والحقوق فى الأرض؛ ورواية "لا تنبت جذور فى السماء" ليوسف حبشى الأشقر رواية فكرية وجودية، تعالج قضية الخواء والعبث والبحث عن معنى. ويحاول عدد من المسرحيين إيجاد أجوبة عن قضايا فكرية وحضارية، كما فى مسرح توفيق الحكيم. والقصة القصيرة فى أواخر الستينيات شكلت بحثا عن التداخل بين النظام الاجتماعى الراهن والرواسب الأسطورية. ونذكر الروايات التى تعالج مشكلات المرأة أو العامل أو الأسرة، والمسرحيات التى تعالج وضعية عقلية أو ثقافية، كمسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفة" لألفريد فرج، أو "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس. هذا فضلاً عن الرواية الوثائقية التى تقدم تحليلا وتوثيقا لحدث معين؛ وقد سبقت الإشارة إلى ثلاثة أعمال من هذا النوع: "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات؛ وهى ترصد وقائع حرب حزيران ١٩٦٧، وسلوك الناس فى أثناء الحرب؛ ثم رواية "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم؛ وتقدم ملحمة الحركة الآلية فى تحويلها لمجرى نهر النيل وإقامة السد العالى؛ وأخيرا "الجبل الصغير" لإلياس خورى؛ وتقدم توثيقا متعدد المستويات للحرب اللبنانية، تخترقه تصورات وأحلام شخصية. وغنى عن الشرح ما عرفه النقد من تلاق بين فروع العلوم الإنسانية، وما امتصه الشعر من أشكال الأدب الشعبى والنصوص الصوفية والرموز الأسطورية. وهذا كله ما يحيل النص الحديث إلى خطاب معرفى حقيقى.

ولقد دخلت فى نسيج النص الحديث، ولاسيما الشعرى، أشكال إشارية مختلفة، واحتلت موقعا علائقيا دالا، كالإشارات الرياضية وغيرها. وهى وإن احتفظت بما ترمز إليه فى حقولها الخاصة، فإن دلالتها غير المباشرة تبقى أكثر أهمية، ذلك أنها تجىء توكيدا للصفة الكتابية للنص، واعتباره حيزا للاختراقات والتلاقيات، كما أن حضورها فى النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية، .ويجعل الكتابة تمتلك قيما غير قابلة للانتقال إلى الشفوى. فإذا أضفنا إلى دخول هذه العلامات التوزيع الشكلى الذى لا يخضع للنظام الصوتى أو الإيقاع الصوتى، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعدا هندسيا مكانيا. نذكر من بين الأمثلة قصيدة للشاعر العراقى فاضل العزاوى، الذى جعل صورته الشخصية جزءا من النص؛ ونذكر كذلك قصيدة محمد بنيس "هكذا حدثنى الشرق" المكتوبة بالخط المغربى وفق صورة هندسية تتصل دلالتها بالحركة الدائرية الالتفافية التى توازى بين بؤرة داخلية وانفتاح نحو الخارج.

ومما يذكر فى هذا المجال استخدام أدونيس المتكرر للحروف.

ولا تشكل هذه الحروف فى بعض الأحيان كلمات، بل يبدو حضورها فى القصيدة مقتصرا على قوتها السحرية، وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة أو روح غائب هو ما أراد الشاعر القبض عليه؛ أو أنها تفتح باب الاحتمالات والأسماء؛ أو أنها البداية تحت راية سحر ما. نستدل من هذا على أن النص الحديث يطمح إلى استيعاب أشكال التمتمة والاستعمال الغرائبى للغة. وتبدو الصرخة فى بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أى تعبير واضح، كما نجد فى قصة "لغة الآى آى"، ليوسف إدريس؛ فالكاتب نفسه جعل الصرخة عنوانًا للقصة، وأوضح فى سياقها ما يفيد أنها التعبير عن ألم لم تُخلق أعصاب الانسان لاحتماله، فكان لابد من ابتداع تعبير لم تعرفه اللغة من قبل. وهكذا جاءت لغة "الآى آى" لغة الخارق والغريب.

٨- نجد فى هذا جنوحا للبحث عن لغة خصوصية. ويرتبط هذا بالميل إلى التجاوز والكشف فى فكر الحداثة، كما يأتى كرد فعل على اللغات المعممة أو التعابير المعممة، بفعل الإعلام الواسع، وتراجع الطوابع المحلية والشخصية فى وجه هذا التعميم؛ كما يمكن أن نجد فيه

ردا على العام الذى يخترق الخاص فى عقر داره. غير أنه، قبل كل شيء، كسر للشكل المتناسق، وإسقاط للنمط المعمم، وخروج على التصميم المسبق. ومن هنا كان توكيدا لإبداعية الإنسان وحريته.

يأتي هذا البحث نتيجة طبيعية للتحول الفكرى من المطلق إلى التاريخى؛ لأنه يعنى القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المضامين، وتوكيد مبدأ التطور، وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التى نقيسها بها. وهذا ما جعل موقف البحث سمة أساسية من سمات الحداثة.

وقد كان من نتيجة البحث عن الخصوصية وتجاوز الأشكال والنمادج والحدود، تداخل ظاهر فى الأنواع الأدبية، ولا ينفصل هذا التداخل عن دخول العلوم الإنسانية فى نسيج النص الأدبى.

٩- نتبين من مجمل ما تقدم أن الحداثة تحول معرفى سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل؛ أى من التكرار إلى التوليد والتجاوز. وهذا ما يجعل الحداثة حالة عقلية قبل كل شيء، أى وضعية فكرية ومسارا. فالحداثة ليست إنجازا محددًا يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره. إنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال. وهى كذلك، لأنها نقدية تحديدا، ومن ثم نقوم على المراجعة الدائمة، وإعادة النظر الدائمة. ولابد أن يمتد هذا إلى ما تم نقله من الغرب أو غيره. ومن هنا كان الربط فى هذه التظاهرة الثقافية- بين الحداثة بما هى حالة عقلية أو فكرية دينامية تؤدى إلى التجاوز المستمر للنفس، الذى توقفنا عنده فى بداية هذه المداخلة، والإبداع من حيث هو فعل متجدد.

هذا يعنى سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فالمحاكاة وليدة عصور كانت الثقافة فيها خاضعة للطبيعة أو لصيقة بها، فى حين يتجه الفكر فى الحداثة إلى أن يجعل الطبيعة إنجازا إنسانيا، أو يعيد إبداع الطبيعة بمعنى ما. ويرتبط مبدأ المحاكاة بأزمنة كان فيها التشابه فى السلوك والمواقف هو الأخلاقية الأساسية. فى مثل هذه العصور كانت حالات الجنون والهرطقة والشذوذ والبدعة هى الجرائم النموذجية؛ لأنها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة. كانت غاية التربية إنتاج شبيه للأب او للأم، أو شبيه للإمام والمقلد أو المعلم. واليوم لا يكتفى المبدع الحديث بتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال، بل نراه مندفعًا بهاجس تجاوز أعماله نفسها. ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيدًا عما سبق من أعمالهم ونرى كيف ينهض فى النقد معيار جديد صارم يقسو على النتاج إذا كان صاحبه يكرر نفسه أو يكرر أشكاله.

١٠- يجد المتتبع للنتاج الحديث أن صورة أو أسطورة "الموت- الولادة" هى المهيمنة على مرحلة تمتد منذ الخمسينيات حتى اليوم. ولا ريب أن هذه الأسطورة فى مختلف أشكالها وصياغاتها تجسد الهم الحضارى أو القومى العام؛ وهو ما كثر الكلام عنه، ولن أدخل فيه الآن لكنها فى الآن عينه، ودون انفصال عن الهم الحضارى - القومى، تشكل أسطورة الحداثة المتمثلة فى حركة تنتهى من سقوط الأشكال وولادة الأشكال؛ حركة جدلية توليدية دائمة، هى - على وجه الدقة - الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية بالتحديد. وهى كذلك أكثر من مجرد مسألة الفداء وأسطورة تموز، وإن كانت متضمنة للدلالتين معا، بل أكثر من مجرد أسطرة للتاريخى والمعيش.

ونستطيع أن نرسم لمعظم الأعمال الحديثة تخطيطات بيانية تكشف فى كل عمل عن حركة سقوط ونهوض، أو موت فولادة، بدءا من ثلاثية نجيب محفوظ حتى "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلى فى الرواية؛ ومن يوسف إدريس إلى إميل حبيبى فى "سداسية الأيام الستة" فى القصة. أما فى الشعر فقد هيمنت هذه الحركة على مجمل النتاج، لا سيما فى الحقبة التى عرفت أشد مراحل الصراع بين القديم والجديد.. وقد تمثلت حركة الموت والولادة هذه فى أسطورة تموز حينا، وفى الفداء المسيحى والقيامة حينا آخر، لكنها انتهت بعد ذلك إلى ابتداع أساطير تنهض من اليومى:

كأسطورة زهران ("شنق زهران" لصلاح عبد الصبور)، وأسطورة مهيار ("أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس) وأسطورة إبراهيم ("البئر المهجورة" ليوسف الخال)، وأسطورة عبد الله ("عبد الله في بلد السلام" لسعدى يوسف)، وأسطورة سرحان ("سرحان يشرب القهوة فى الكافيتيريا" لمحمود درويش)، ثم "أحمد الزعتر" للشاعر نفسه، وهكذا. وقد جاءت هذه الأساطير الجديدة نهوضا من اليومى، وأسطرة للمعيش، وفوق ذلك كله صورة جدلية تتطابق فيها، بل تتماهى حركية الحداثة ومضمونها، أى نزعتها التاريخية الإنسانية مع الهم القومى الحضارى.

عن الصيغة الإنسانية للدلالة

مصطفى ناصف (*)

١ -

ربما يكون من المناسب أن نسأل عن فكرة الصدق، كيف نظر علماء البلاغة إليها. ذلك أن هذه المسألة تعد أساسًا نظريًا لملاحظات كثيرة، ولكنها أحيطت بتفصيلات معقدة منذ البدء.

كان السؤال عن الصدق سؤالا مبكرا في علم الكلام، ولم تكن الإجابة عنه يسيرة. وقد اختلف الباحثون في تعريف الصدق اختلافًا واسعًا، ولم يتركوا فرضا من الفروض إلا طرحوه وتعلقوا به؛ فمن قائل إن الصدق هو مطابقة الكلام للواقع؛ ومن قائل إن الصدق مطابقة الكلام لاعتقاد صاحبه. ونشأ الخلاف بين التعلق بما يسمى الواقع وما يسمي باسم الاعتقاد، وكان لابد لهم من الوقوع في هذين اللفظين الغامضين، وليسا بأية حال أكثر وضوحا من لفظ الصدق. وكان الجاحظ الذى ألقى بأثقاله في مباحث اللغة العربية يذهب إلى رأى غريب، زاعما أن الصدق هو مطابقة الكلام للاعتقاد والواقع معا.

ومن الصعب أن نعرف ها هنا في مقام مختصر الظروف العقلية التى أدت إلى الجمع بين الاعتقاد والواقع على هذا النحو. ولكن أهمية السؤال على كل حال ظهرت مبكرة في مباحث علم الكلام، وانتقلت إلى مباحث اللغة، وكان الأمر بين علم الكلام واللغة يسيرا أو قصير المدى؛ فلسنا نعرف شيئا من مباحث اللغة المهمة لم يتأثر بعلم الكلام. وهذه الملاحظة الواضحة مفيدة في هذا المجال؛ ذلك أن السؤال عن الاعتقاد مثلا لا يستطيع المرء أن يسايره طويلا دون أن يقع في الاضطراب. فما المقصود باعتقاد المرء؟ وما المقصود بالواقع؟ ألا يمكن أن يتغير الاعتقاد والواقع بين لحظة وأخرى؟ ألا يمكن أن يكون الكلام مطابقا لما يتمناه المرء أو ما يرى أنه واجب؟

كان الباحثون يفزعون أحيانا من فكرة مطابقة الكلام للواقع دون اعتقاد صاحبه لأن ذلك مؤداه أن موقف الإنسان غير واضح، وأننا لا نعلم إن كان كاذبًا أو منافقًا، خصوصًا إذا عرفنا أن كل الشكوك والمشاعر المرتبطة بمثل هذه الفئات ظلت قوية حادة، لأسباب كثيرة لاداعى للكلام فيها. ويجب ألا نتردد كثيرًا في أن نقول: إن السؤال عن الصدق كان ردًا واضحا على الأزمة بين

(*) المجلد السادس، العدد الثاني، يناير ١٩٨٦.

الفرد والمجتمع، والأزمة بين الفرق والأحزاب، والأزمة بين علماء الكلام وعلماء اللغة، فضلاً عن الأزمة بين الفلاسفة من جهة، وهؤلاء وأولئك من جهة ثانية.

وقد ظهرت أزمة الثقة مبكرة في العالم الإسلامي، وتبلورت في حدة السؤال عن الصدق، وأصبح الصدق كالجوهر، قلّ أن يعرف أحد أين مكانه. هذه الظاهرة المثيرة للأسى انعكست آثارها في دراسة اللغة، ولم يكد مجال البحث في اللغة يخلو من الانطباعات الناجمة عن الأزمة المشار إليها. وفي هذا الموضوع تفصيلات كثيرة؛ ففي مجال الخلاف المبكر في الفلسفة، وبحث النشاط اللغوي في الشعر وغيره ذهب الفلاسفة إلى أن الواقع لا يعرفه إلا الفلاسفة، ولايدركه الشعراء. كما ذهبوا إلى أن الشعراء قد يلمون بمسائل جزئية، وأنهم قد يعتمدون على شيء من البراهين أو الاستدلال، ولكن معظم الشعر في نظرهم لايكلف أصحابه أنفسهم مشقة الالتزام بمطالب البراهين.

وساءت سمعة الشعر منذ القرن الثالث على الأقل؛ وكانت هناك فئات غير قليلة تنظر إليه نظرة الريب؛ وعُبِّر عن هذا الريب بطريقة نظرية، واستعان المرتابون بكلام أرسطو في الفرق بين القياس الخطابي والقياس الاستدلالي الدقيق. وكانت هناك فئات كثيرة ترى أن صناعة المنطق هي التي تحدد القوانين التي تقوّم العقل، وتسدد الإنسان نحو الصواب. والشعر بهذه الحال لا يقوم بهذه الوظيفة؛ ولذا هبطت قيمة الشعراء، وظلت هذه النظرة ماثلة حتى في أذهان الذين يدافعون عن الشعر ويلتمسون الطريق إلى فهمه.

فمنذ ابن المقفع إلى أبي هلال كان منظورا إلى الشعر على أنه شيء ليس في وسعه على الدوام أن يتشبث بالحق. ولو تشبث الشعراء بالحق لسكتوا. ومع ذلك فالذين يدافعون عن الشعر رأوا أن الحياة محتاجة إلى ما يقوِّم العقل، أو محتاجة إلى نوع من النشاط يسعى فيه الإنسان نحو منافعه ومطالبه.

وهذا هو لباب فكرة البلاغة[1].

ومن الغريب أن يوجد في العالم الإسلامي في وقت مبكر التنازع والخصام بين مظاهر الحياة العقلية؛ وكان بعض المفكرين مثل أبي حيان التوحيدي وأبي سليمان المنطقي، يذهبون إلى أن ما يصطنعه الكتاب والشعراء ينبغي ألا يكون له رسوخ في القلب، ولا ثبات في العقل.

فماذا يكون الشعر إن لم يتمتع بهذه الصفات؟ وإذا كانت الإجابة قاسية فإن إثارة السؤال والتشكك فيما نسميه بالصدق كان من المطالب الأساسية؛ فلا يبدو ضمير المجتمع الإسلامي بمثل هذه اليقظة في مقام آخر غير هذا المقام.

وينبغي ألا يُحرم الذين يهاجمون الشعر في المجتمع الإسلامي من المخاوف الكامنة في عقولهم؛ المخاوف المرتبطة بمصير المجتمع، وما يتعرض له من الداخل والخارج. كان هؤلاء المرتابون يرون أن كل وظيفة الشعر هي أن يخيِّل ما ليس صادقًا كأنه صادق. وللشعر في رأى كثير من المحبين والكارهين حِيَلٌ متنوعة بعضها معروف وبعضها مجهول؛ وبراعة الشعراء هي أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم أو فساد الرأي عندهم. فكيف تم لهم هذا؟ وكيف استولوا على النفوس؟ هذه هي أسرار الشعراء. ومن ثم شاع منذ القدم لفظ التخييل؛ وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذي ينبغي أن يبحث عنه في مكان ما، ومهارة الشعراء في أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض، وقدرتهم على إيقاع النفس في بعض الأحابيل.

هذه هي خلاصة الاتجاه إلى موضوع الشعر، وخلاصة الصراع الذي كان يدور بحدة داخل المجتمع الإسلامي. كان صراعا بين قوى البقاء وقوى الدمار؛ وكان صراعًا بين التعلق بالواجب، والجري وراء المنافع، أو صراعًا بين المبادئ والمصالح المتعارضة. وينبغي ألا يذهب حبنا للشعر إلى حد أن ننكر أهمية البواعث التي تقف وراء التشكك في الشعر وقدرته على فهم مشكلات المجتمع.

وفـي سـبيل التوفـيق بـين أمـرين أحدهما الاقتناع بأن الصدق ضيق الدائرة، وأنه يعيش في خـارج الشعر غالبًا؛ والثاني هو الاقتناع بما للشعر من أثر في النفوس، بذلت محاولات كثيرة؛ فقد أضيف إلى الشعر صفة السحر، وصفة التخييل، والاستغناء عن الصدق أيضًا.

ونحـن نعلم أن شاعرًا عظيمًا مثل البحترى أدرك وطأة الصراع والهجوم على الشعر، وتحلل الشعر والشعراء من الارتباط الدقيق الأمين ببعض المطالب، فقال في بيته المشهور:

كلفتمـــونا حدود منطقكم   والشعر يُغني عن صدقه كذبه

فمـا هذا الكذب الذى اضطر إليه البحترى؟ هنا نجد الشعراء أنفسهم لايستطيعون أن يزعموا لأنفسـهم الصـدق. وربمـا كـان البحترى كما يقال واقعيًا، وربما كان يرى المجتمع الذى يعيش فيه محتاجًا إلى سياسة الشعراء، وأساليبهم في الاستخفاء.

وحينما يُلقى هذا الموضوع في إطاره الاجتماعى تبدو أمامنا طوائف من المجتمع، وقد عرفت وظيفـتها المـنكرة وتشـبثت بها. وقد يقال إن هذه هى القوى المضادة في داخل المجتمع الإسلامى. والخلافـات العقلـية تعكـس فـي بعـض الأحـيان صـراعًا اجتماعيًا؛ ولا شيء يدل على هذا الصراع أكثر مما يدل عليه الكلام في صدق الشعراء أو عجزهم عن أن يكونوا صادقين.

وكـلما تطـورت أمـور المجـتمع الإسـلامى إلى سـوء زاد اقتـناع إلـناس بـأن الشـعر مملـوء بالاحتـيال، وإن كـانوا بعـد ذلك يقولون إن تمويه الشعراء عذب في بعض الأحوال. لكن الباحثين إذا تعرضـوا لهـذه المسـألة يحصرون أنفسهم في نطاق الخلاف العقلى، ويذهبون في هذا الإطار إلى أن الباحـثين القدمـاء يسـوون بـين الشـعر والخطابـة، أو يطـبقون بعـض كـلام أرسطو في الأقيسة الخطابـية. ولكـن الحدة في إثارة الموضوع، واجتماع معظم الباحثين في المجتمع الإسلامى على أن الشعر يُظهر ما ليس بحق كأنه حق، كان موقعا نشأ تحت وطأة ظروف المجتمع.

- ٢

والمجـتمع الإسـلامى الـذى بـدأ كمـا نعـلم بظاهـرة ديـنية، ثـم تطـور حتى وجد كثيرا من الثقافة، سوف يؤول إلى كَيْدٍ يراد بمقومات المجتمع الأساسية.

ومن هنا نفهم الحدة التى صاحبت الكلام في الصدق. وحينما كان المجتمع الإسلامى يتطور لم يكـن ينسـى نقطـة البدء، بـل كان التطور مآله في معظم الأحيان إلى نوع من الصدام بين القديم والحديـث. ومـن هـنا دخـل فـي أعماق المجتمع قدرٌ من الزيف عن فكرة الثقافة الوافدة. وكان من الممتع فـي هـذه الظروف أن يـرد الصـدق إلى صـفات النـبوة، أما صفات الشعر فليست إلا صفات عرضـية، اسـتطاع الشعراء بإتقانها البعد عما ينبغى. وكان ضمير الباحثين يستريح حين يذهب إلى أن الصـدق هـو الكـلام الـذى ينصـره العقـل. وكـان العقـل أخا للدين؛ وكان الانتصار لحكم العقل هجوما في الوقت نفسه على الثقافة التى نظر إليها على أنها أهواء.

كـان بعـض الباحـثين يـرون الشـعر خطـرا عـلى المجـتمع الإسلامى. وينبغى أن نذهب في الصـراحة إلى هـذا الحـد. ويظهـر أن محاربـة الشـعر كانـت ضرورة اجتماعية، لكن صوت الشعراء وأصـحاب بعـض المصـالح كـان أعـلى. لذلـك ظهـر فـي علو صوتهم ما كان يضطرب فيه المجتمع الإسلامى من عدم التناسق والتآلف.

كـان المفكـر الإسـلامى يـرى – إذا أمكـن الإجمـال – أن الـنفس تـنفعل انفعالا غير فكرى. والانفعـال فـي داخـل الشـعر فـي نظر المرتابين لا يرتبط بما يسمى العقل، وكذلك لفظ التخييل. ولم

يجد هذا الانفصال من يرتابون فيه إذا استثنينا مواضع قليلة، فقد ذهب الفارابى إلى أن الاتصال بين العقل والانفعال ممكن فى أحوال خاصة هى أحوال النبوة.

فإذا وصلنا إلى فكرة النبوة أدركنا أعماق الأسباب التى أدت إلى الانفصال بين الصدق والانفعال. وعند طوائف كثيرة فى المجتمع الإسلامى لا يكون الانفعال صادقًا إلا فى حالات النبوة أو فى بعض حالات الشعور الصوفى. وفى خارج هذه الدوائر كان منظورا إلى الانفعال بوصفه أمرًا نفسانيًا وليس أمرًا فكريًّا. وهذا ما يقوله ابن سينا؛ فهو يصرح بأن النفس تذعن أو تنبسط من غير رَوِيَّة وفكر. ويلفت النظر أن ابن سينا لم يول اهتماما للإذعان والانبساط من حيث يمكن أن يصاحب الانفعال الرَّوِيَّة والاختيار، بل على الضد من ذلك، كان هناك تناقض واضح بين فكرة الاختيار والتروى وفكرة الانفعال. ولم تذهب جمهرة الباحثين إلى أن الانفعال قد يكون فكريًّا، إذا استعملنا مصطلحهم. وها هنا يدخل لفظ التخييل؛ أى أن قارئ الشعر يتوهم أنه ينفعل انفعالاً فكريًّا، ولكن هذا كله غير صحيح.

هذا هو التشكك فى وظيفة الانفعال وطبيعته؛ وهذا هو أصل ما ذهبوا إليه فى موضوع التخييل؛ هذا اللفظ المهذب الذى أوثر بدلا من الكذب المباح. ولا يسع المرء إلا أن يسأل: لماذا ذهب معظم الباحثين إلى أن الانفعال فى خارج النبوة ودوائر الصوفية يعجز عن الرَّوِيَّة؟ هذه هى مشكلة المجتمع الإسلامى فى تطوره ومخاوفه لقد ظل يتشكك منذ وقت مبكر فى أمور الانفعال، ويجعله تخييلاً وإيهامًا أو نقصانًا فى الرؤية أو حماسة أو عصبية أو بلاغة. ولذلك كان معجم لفظ الانفعال من أشق المواد إذا روعى الإحساس التاريخى. وكان من المنظور أن يكون هناك طوران: الأول طور النهضة والثقة والبناء، والثانى هو طور الاضمحلال والانحلال. وكان من المنظور أن يظهر لفظ التخييل فى الطور الثانى فحسب. لكن الذى حدث كان غير ذلك؛ فحين ازدهرت الثقافة وتفتحت العقول وأعملت نشاطها فى كل شىء، لم نكد نعدم الباحثين الذين يتشككون فى طبيعة الانفعال. ففكرة النهضة فى نظر علماء المسلمين لم تكن مرتبطة بالانفعال. ومن الممكن أن تثار هذه المسألة فى مقام آخر.

ومهما تكن الإجابة فقد حُصر الانفعال فى دائرة مظلمة. وكان الاعتقاد العام هو أن الانفعال لا يرى الضوء ولا قدرة له على التمييز. وهذا الاتجاه أدى إلى تخلخل فكرة الثقافة؛ فهناك من يتشيع للعقل، ومن يتشيع ضده؛ ولكن هؤلاء ينتصرون للمنافع المتجددة، ولا يرون أنه من الممكن أن تجتمع ملكات النفس فى إطار واحد. وظل هذا الانقسام الذى عملت فيه عوامل اجتماعية إلى أن ظهر أثره فى النظر إلى الشعر وخيال الإنسان، وظل التوزع الشديد بين العقل والانفعال منظورًا إليه على أنه توزع بين الحقيقة والوهم؛ أو بين الالتزام وعدم المبالاة؛ أو بين الواجب والاستقلال؛ أو بين المتناقضات التى لا يمكن أن تجتمع.

لقد تساءل بعض الباحثين إلى أى مدى كانت تنقص النهضة الإسلامية الوحدة الباطنية. ومظهر نقص الوحدة الباطنية التفريق بين ممالك يسيطر عليها قادة متخاصمون، فبعضهم إلى الحق وبعضهم إلى الضلال، دون أن يكون هناك ميل واضح إلى إدراك تجانس بين أشياء متفاوتة. ومن ثم فقدت الثقة كثيرًا من مظاهرها. وهذه مأساة تقع فى مناطق أخرى غير مناطق البلاغة إذا أريد لها الدراسة المتكاملة.

- ٣

ونستطيع أن نفهم موقف البلاغيين من فكرة الانفعال فى بعض مباحثهم فى الدلالة.

ومن المعلوم أن هناك قسمين اثنين يسميان باسم الدلالة الوضعية، والدلالة الالتزامية[٢].

وكان جمهور الباحثين يتصور أن الدلالة الأولى وضعها العرب وضعًا أو اتفقوا عليها اتفاقًا. وهناك

هوامش على هذه الدلالة الأولى؛ فإذا ربطنا بين إنسان والبدر كان فى هذا الارتباط ما يوضح مفهوم الانفعال أو مفهوم الدلالة الالتزامية. وقد قيل إن الدلالة الوضعية للفظ البدر هى الاستدارة والاستنارة. كانت الدلالة الوضعية على هذا النحو غاية فى البساطة، أو كانت شيئًا محسوسًا. ولكن الباحثين رأوا أن هذه الدلالة الوضعية لا تكفى لبحث الارتباط بين إنسان ما والبدر، فذهبوا إلى شيء آخر غامض تمامًا، وسمّوه باسم التناهى فى الحسن.

كان هذا هو المقصود بالدلالة الالتزامية؛ فالتناهى فى الحسن لازم "ومترتب" على المظهر المحسوس وهو الشكل المستدير المضيء.

وعلى هذا النحو مضى الباحثون. وأنت ترى دون عناء أن الدلالة الالتزامية هى ترجمة لفكرة المبالغة؛ ومن ثم نستطيع أن نعرف كل ما يتيحه مفهوم الانفعال، وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة الالتزامية؛ تلك العلاقة التى تعرف فى عرفٍ أو تعرف فى طائفةٍ من اعتقادات الناس فى مجتمع ما.

مفهوم الانفعال إذن لا يتضح إلا من خلال النظر فى الدلالة الالتزامية، والدلالة الالتزامية لها – كما رأينا – سياق عملى أو دعائى؛ ومن ثم كانت النتيجة الأخيرة مطابقة للمزاعم السابقة. فإذا أردنا أن نقوّم مفهوم الانفعال أو الدلالة الالتزامية فمن الواجب أن نميز بين الإعلان وفن الشعر. وقد يقال: إن الإعلان يحتاج فى بعض المجتمعات إلى نوع من ملاحظة الحدود، ولكن ملاحظة الحدود فى مباحث الدلالة العربية غير واضحة؛ وذلك هو ما نعنيه بقولنا إن الشعر يتحول فى أيدى الدارسين إلى بلاغة. نهاية الحسن إذن ترجمة لارتباط الانفعال بالغلو أو الإعلان.

وفى هذه الملاحظات لا نجد بين فكرة البدر وفكرة الإنسان علاقة باطنية؛ فهناك انفصال حقيقى بين الطبيعة والإنسان فى كل مستويات الدلالة التى يتحدث عنها الدارسون، فإذا اختلط الإنسان والطبيعة كان هذا مجرد دعاية.

والحقيقة أن جمهور الباحثين فى الدلالات كانوا يرون – كما زعمنا – أن الانفعال لا يمكن من الرؤية. وكان الصوفية على العكس من ذلك يرون رأيا آخر، كان الصوفية يقدرون أثر الانفعال فى المعرفة ونفاذها. وبعبارة أخرى واضحة كانوا يرون الامتزاج بين الإنسان والطبيعة عنصرًا أساسيًّا فى الفهم. ولكن متفلسفى الدلالات – مع الأسف – كانوا يرون أن من أحبَّ شيئا غفل عن عيوبه؛ فارتبطت فكرة المحبة بالتحيز، على حين ارتبطت فى الدوائر الصوفية بالرؤية والوضوح وتعويض النقص الناتج من المدركات العقلية البحت.

٤ -

فإذا كان الانفعال موضوعا خليقا بالشك والاتهام أمكن أن ندرك على الإجمال النتائج السيئة المترتبة على ذلك فى فهم الأدب.

لقد ظل موضوع دلالة الألفاظ مضطربًا غير مقنع من الناحيتين النظرية والعملية. خذ مثلاً كلمة البدر السابقة، وقد شاعت فى الشعر العربى، وما من ناحية من نواحى الإدراك إلا وجدناها ترتبط بهذا البدر. فإذا رثى الشاعر شخصًا عظيمًا استعان على فهم موقفه بالبدر؛ وإذا أحس الشاعر نحو إنسان بالإجلال والبطولة استعان على فهم البطولة بالبدر أيضا؛ وإذا تحدث الشاعر عن الطبيعة كان البدر هو أشبه الأشياء بالملاك الذى لا يستغنى عنه؛ ففى مجالات الإحساس الكبرى رأينا البدر يدخل فى نسيج الشعر مدخلاً أساسيًّا. ومع ذلك فإن الشراح عجزوا تماما عن استيضاح جوانب هذا البدر؛ ومظهر هذا العجز هو إغفال الانفعالات المتغايرة نحو موضوع معين.

ونستطيع أن نقول مثل ذلك فى كلمات أخرى كثيرة ذاعت فى الشعر العربى، مثل البحر والأسد والنجوم والسيف والنهر والشمس... إلخ.

كانت صلة الانفعالات بما نسميه باسم الدلالة، صلة إعلان لا أكثر. فإذا فهمنا هذه الملاحظة أمكن أن نرى أن كل ما يقال فى شرح مدلولات الألفاظ، وبخاصة الألفاظ ذات الأهمية، غير مقنع تماما.

ومن الواضح أن ارتباط الإنسان بما نسميه باسم البدر قد يوصف وصفا أسطوريا. ولكن ما فى الكلمات من أساطير كامنة لا يمكن الاعتراف به فى دوائر البحث التقليدى؛ فالعقل النظرى هو السيد المطاع فى البحث عن الدلالة، ويأتى بعده عرفٌ أو اعتقادات عملية فى مقام الإعلان الذى سمى أحيانا باسم التخييل. وها هنا نجد أن الانفعال لا يربط برباط حقيقى بين الإنسان وغيره؛ وهذا واضح تمامًا حينما نقرأ شروح الشعر. إذا اختفى شخص عظيم خيِّل إلى الشراح أن اختفاءه يعنى على أحسن الأحوال أننا لم نعد نتمتع بآثاره على نحو ما كنا نتمتع بآثار البدر. وفى مقام المديح قد يقال إن البدر يعلو فى السماء كما يعلو شأن هذا الرجل أو ذاك. الانفعال إذن لا يؤدى إلى تداخل حقيقى؛ فالبدر فى مكان والإنسان فى مكان، وهما عالمان متميزان. ولذلك كانت النظرة إلى الانفعال نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر. ولا يستطيع المرء أن يقتنع بأن ما يعنيه الشعراء لا يعدو قول البلاغيين بعلو المنزلة أو نهاية الحسن، أو أنه مفيد فى تبديد بعض الشكوك إذا تسامى الشراح.

ومن البديهى أن وظيفة الانفعال لا تتضح إلا من خلال بحث التداخل بين الإنسان والطبيعة؛ وهذا التداخل بمعزل عن النواحى العملية أو الاستنارة أو العلو والعظمة أو القوة والجمال. كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر، وقد نشأت تحت وطأة الانفصال الرهيب الذى كان فى نظر البلاغيين حكما من أحكام العقل.

هذه الألفاظ العامة تذكرنا بما يسمى فى النحو العربى باسم المصادر. والمصادر ألفاظ كلية أو مجردة. وقد فهم كثير من النحاة الألفاظ الكلية المجردة على أنها سابقة على الشيء المحسوس أو المعين؛ والكليّ سابق على الجزئى. فالشيء المحسوس الذى لا ينفصل عنه الإنسان انفصالاً تامًّا فى بعض لحظات التأمل كان يسمى شيئا جزئيا. وهذا الوصف نفسه يدل على أننا ننظر إليه من حيث هو وعاء أو إشارة إلى ذلك المفهوم المجرد الذى نسميه أحيانا مفهوما كليًّا، فإذا كنّا فى مقام النحو سميناه مصادر.

الألفاظ المجردة العامة مثل الحسن أو نهاية الحسن أصول مبهمة، ولكن ما نسميه باسم البدر لم يكن أكثر من مظهر لهذا المفهوم الكلى الغامض.

هذه هى أهم عناصر الفهم التقليدى الذى ينبغى أن ينال كل عناية؛ فهناك مقولة سابقة اسمها الجمال، والبدر لا يعدو أن يكون مظهرا لهذه المقولة.

وهكذا تذوب الأشياء فى ألفاظ مبهمة، وتطارد الانفعالات بوصفها جزءًا أساسيًّا من هموم الإنسان ومراميه فى هذه الحياة.

إننا نفترض أن الشعراء أذكى من البلغاء، ونفترض أن كثيرا من الشعر كان فوق مستوى شراحه، والدليل على ذلك أننا ننظر إلى الألفاظ فى ضوء موقف إنسانى معين: هذا الموقف يفسده استعمال مقولات الكلى والجزئى، أو بعبارة أخرى يفسده العجز عن تصور موضوع الانفعال من حيث هو طاقة تمكن الإنسان مما لا يستطيعه سواه؛ فالصلة الشخصية التى تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها فى شروح الشعر؛ لأن الصلة الشخصية نوع من التمرد على فكرة الكليات التى تستوعب كل شيء.

إن ما بيننا وبين الطبيعة أجلّ من أن يفهم فى مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الشجاعة، أو ما يدل على قريب من ذلك.

إن وجـود الإنسـان يظل ناقصًا أو مضطربًا حتى يتلمس الدخول فى عالم آخر غير عالمه، أو يحيل هذا العالم الآخر إلى عالمه هو.

- ٥

ومغـزى ذلـك أن مـا يسـمونه باسـم الدلالـة الحرفـية أو المباشـرة كـان يُتصـور تصورا نحيفًا وضئيلاً.

ولكـن الباحثين ظلوا يعتقدون أن ما يسمى باسم الدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عما يسـمى باسـم الدلالـة الاستعارية أو المجازية؛ وانفصلت الدلالتان الواحدة من الأخرى انفصالا غير مقبول عاد على كلتيهما بالفجاجة.

ويجـب أن نـتذكر مليًّا هـذه الملاحظـة، فالدلالـة الحرفـية عـندهم - عـلى الـرغم مـن هذه الضحالة التى أصابتها - كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية.

وبـيان ذلـك أن يقـال مـثلا إن الـنار تشـتعل فـى جسـم مـن الأجسـام فتحـيله إلى النقصان والاحتراق؛ وكذلك الشيب يأخذ فى الرأس ويسعى فيه شيئًا فشيئًا حتى يحيله إلى غير حالته.

وهـذا هـو المـثال الـذى ورد فى أعز الكتب المتخصصة فى النقد الأدبى، أعنى كتاب الموازنة للآمـدى. وتتضح فـيه فكـرة الاستعارة بكل ضمورها، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوى عليه من سذاجة.

وفي هـذا المـثل نجـد أن الدلالـة الحرفـية- وهـي اشـتعال الـنار إن صح هذا الوصف - فكرة معروفة وسابقة على حياة المشيب؛ وليس ثم اختلاط طبيعى بين هذين العالمين؛ فعالم اشتعال النار مستقل منذ البدء عن عالم المشيب.

وبعـبارة أخـرى إن مـا نسـميه باسـم الطبـيعة مـثلا يجب أن يكون مستقلا عما نسميه باسم حـياة الإنسـان وتصـوراته. لا أحـد يقـول فـى أبحاث الدلالات فى التراث العربى إن عالم اشتعال الـنار لا يعـرف إلا مـن خـلال المشـيب مـثلا؛ ولو قيل ذلك لبطل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول، وانقلـب الـنظام كلـه رأسًـا عـلى عقـب كمـا يقـال وبعبارة أخرى أن تفهم اشتعال النار مستقل مع الأسـف عن مظاهر النمو أو التغير العضوى الحيوى للإنسان. ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقـل والأشـياء. ولكـن كـان مـن الطبـيعى فـى ظل فلسفة الدلالات الشائعة عصورًا طوالا أن يقال بسـهولة جارفـة: هـذا ينتمى إلى الأشياء، وهذا ينتمى إلى عقل الإنسان. ونتيجة لذلك لا يفهم كلا الموقفين فى ضوء صاحبه، وليس يوجد بينهما تبادل فى الأخذ والعطاء.

هـذه الوقفـة ذات أهمـية كبرى. إننا نقول بصراحة إن تصور الدلالات فى التراث العربى لم يكـن ناضـجا. ولـيس أمامـنا صعوبة كبيرة لنتذكر بعض المناسبات التى يستعمل فيها لفظ "اشتعال الـنار". وسـوف نجد بعض هذه المناسبات أكثر أهمية أو حيوية من بعض. وبعبارة أخرى إن مفهوم لفـظ الاشـتعال مـتغير ولـيس ثابـتًا كمـا ادُّعِيَ كثيرا. ولكن أسلافنا أصروا على أن لفظ "اشتعل" له مدلـول ثابـت لا يـتغير. وإذا كنا نريد أن نخلص لتجاربنا البسيطة فسوف نرى ما فى هذا الادعاء مـن غـرابة لا يمحوهـا إلا طـول إلفـنا للمقررات المتداولة. وبعبارة تطبيقية: إن لفظ الاشتعال حينما يوضع فى سياقه الحقيقى، سياق التجارب، يكمن فيه ما يسمى باسم المجاز.

لنتصـور رجـلا يصـيح قـائلا "الـنار الـنارا"؛ ففـى هذه الحالة لا نستطيع أن نزعم أن فكرة اشـتعال الـنار تحـدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المعاجم أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة.

إن صيحة بسيطة تجعلنا نقول: إن لفظ الاشتعال تميز فى مدلوله عما يحدث إذا كان المدرس يشرح تجربة من تجارب الكيمياء قائلاً: ونشعل الموقد. وحينئذ لابد لنا أن نفترض أن الكلمات يكمن فى بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز؛ ذلك أن قدماء الباحثين فى اللغة العربية لم يلتفتوا إلى الخصب الكامن فيما نسميه باسم الدلالة الوضعية أو الحرفية أو ما شاءت لهم التسمية.

هذا الخصب الكامن هو الذى يفوح فى استعمالات الاستعارة، ويبقى كامنا فى بعض الاصطلاحات التى تخرج بحسب الاصطلاح المألوف عن وقار الاستعارة. ولهذا قلنا إن مفهوم الدلالة الحرفية كان نحيلاً ضئيلاً، فضلاً عن مفهوم الدلالة الاستعارية ذاته.

إننا فى الموقف التقليدى لبحث الدلالة نرتكب الخطأ الذى سميناه باسم إهمال خصب الكلمات آناً، أو إهمال العلاقة المتبادلة بين العقل والأشياء آناً آخر؛ فالاشتعال عندما ينسب إلى شىء لا يكفى فى بيانه مثل ماذهب إليه الآمدى.

إن نظرة بسيطة تجعلنا نقول إننا فى مواجهة قوة واعية مدمّرة تتضمّن نوعا من الخصومة والهجوم، وتحتاج بداهة إلى دفاع إن كان هذا الدفاع ممكنا. ولا يمكن أن تتضح هذه الفكرة البسيطة مادمنا فى أول الأمر نرى فى لفظ اشتعل هذا الرأى السطحى الساذج الذى يُعَنْوَن له باسم الدلالة الحقيقية، وكأن الحقيقة ضامرة وهشة ولا إنسانية على نحو ما زعموا.

فى هذا المثل نجد لفظ "اشتعل" يعنى أن قوة من الداخل أصبحت خالصة لتدميره بعد أن كانت خالصة لنموه؛ فنحن أمام قصة علاقة بين طرفين قامت فى الخفاء دون أن ينتبه إليها الإنسان، وقد ينتبه إلى بعض عناصرها فحسب إذا صاح فى بعض لحظات حياته. وهكذا نجد أن الصيحة التى أشرنا إليها حين نواجه احتراقًا مفاجئًا قد استفيد منها فى التعبير عن صيحة كامنة فى مثل هذا التعبير المجازى. كانت الصيحة الأولى كما ترى ضد العدوان. وقد يقال إن المثل الذى اخترناه تعبير موجز عن مثل هذه الصيحة المكتومة.

إن المدلول إذن فى أى مستوى من مستوياته يقوم على الشد والجذب بين الإنسان وشىء ما أعطى لنفسه قوة التميز أو القدرة على المواجهة وسوف تكون النتيجة هى أن ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته، ولكن بلاغيي اللغة العربية لم يصبهم أدنى شك فى هذا الموضوع. تصور الجميع تقريبا أن تعريف دلالة لفظ "اشتعل" أمر ميسوز تماما. وسرى هذا الاعتقاد من جيل إلى جيل حتى أصبح فهم اللغة العربية عسيرا دون أن نفطن إلى ذلك، وأصبح موضوع الاستعارة مجرد إلحاق أو قياس أو تذييل للمستوى الأول، يعترف الجميع بأنه واضح لا خلاف عليه؛ وهذا هو مظهر الضعف فى الموقف التقليدى. لقد بُسِّطَ مفهوم الدلالة تبسيطًا مروعًا.

ولننظر فى مثل آخر أورده الآمدى وهو قوله تعالى "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار". فكيف نشرح هذه الاستعارة ؟ لا شىء معقد عند الآمدى. كل ما فى الأمر هو أن الانسلاخ يعنى أن يتبرأ الشيء من شيء آخر ويفترق عنه حالا فحالا، كالجلد من اللحم وما شاكلهما.

جعل انفصال النهار عن الليل شيئًا فشيئًا حتى يتكامل الظلام انسلاخًا.

فى هذه العبارات افترض الآمدى، كما افترض كل إنسان، أن "سلخ" فكرة واحدة ثابتة معلومة لا غموض فيها، وأهملت كل تجارب الإنسان التى يستعمل فيها هذا اللفظ.

وليت الآمدى فطن إلى قوله "يتبرأ"؛ فقد يكون هذا اللفظ تعبيرا لاشعوريا – كما يقال – عن جانب دقيق من الدلالة، ولكن "عقل" الآمدى لم يكن يسمح به، وأصبحت الدلالة فى كلا المستويين شاحبة، وأصبح كل ما يقال هو أن النهار ينفصل عن الليل فيكتمل الظلام.

ومغزى هذا أن النشاط الخيالى فى تكوين الكلمات لم يكن موضع ترحيب أو قبول؛ وهذا أمر من الممكن توضيحه والاستدلال عليه حينما ننظر فى جوانب من الحياة الروحية فى الإسلام. وقد نستطيع أن نشير إلى ما يسمى باسم حركة العقليين وهم المعتزلة؛ فقد دأب هؤلاء العقليون منذ وقت مبكر على ما يمكن أن يعرف باسم تفريغ اللغة أو تعريتها من صيغتها الإنسانية؛ وكان اتجاههم العقلى من هذه الناحية اتجاها يمكن أن ينافس النزعة الإنسانية.

وكانت الحرية العادية التى يتمتع بها الإنسان فى التخيل موضع اعتراض؛ وسرعان ما أصبحت عناصر اللغة المادية والحسية والإنسانية قابلة للاتهام، كما وهم الذين أرسوا دعائم هذه الحساسية الخاصة التى تنتهى آخر الأمر إلى التشكك فى بنية اللغة وافتراض دلالة لا حياة فيها ولا مظهر لروح الإنسان وخياله.

ومن أجل ذلك يمكن اتهام هؤلاء العقليين اتهامًا قاسيًا؛ فقد استحالت المظاهر الإنسانية للغة إلى نوع من القشور أو الأعباء أو الإضافات التى ينبغى أن يحذر الإنسان الوقوع فى شرها.

ومن خلال النظر فى بعض النتائج المترتبة عل جهود العقليين يتبين لنا كيف تم تفريغ اللغة من كثير من عناصرها التى تلعب دورًا واضحًا أو غامضًا فى موضوع الدلالة.

والحقيقة أن الدلالة ليست حكما عقليا منطقيا، بل هى موقف خيالى أو موقف روحى يعمل فيه ما يُسَمَّى باسم السحر والأساطير. فالاستعمالات المختلفة يأخذ بعضها من بعض، أو يحيل بعضها على بعض؛ وهذه الاستعمالات قد تتداخل فيما بينها: ولننظر مثلا فى قولنا "قتل فلان هذه النقطة بحثا"؛ فهنا نعرف أن شيئا من تاريخ استعمال هذا اللفظ ما يزال عالقا بعقل الإنسان. وكان الإنسان فى مجتمع بدائى يسوّي بين التخلص من العدو أو قتله، وكانت فكرة القتل من هذه الناحية تكاد تكون فكرة مألوفة، لا تُتناول بمثل هذا الرهب والاستنكار الذى يعرفه الإنسان فى المجتمع المتحضر.

ولكننا ما نزال نقول "قتل الموضوع"؛ فنستبدل بالإنسان الموضوع، ولكن ما تزال آثار الاعتقاد القديم ماثلة فى الذهن، وإن كنا نقول إن "قتل" هنا تعنى "أشبع الموضوع بحثا". ولسنا نعنى أن كل ما قيل قتل.

ومن المهم على كل حال أن نتصور فى موضوع الدلالة بعض جوانب النشاط الخيالى الذى يستفيد منه الأدباء؛ فالأدب يعد من هذه الناحية استفادة من شبه الموارد الطبيعية الكامنة فى الكلمات.

ومن الأمور العسيرة حقًا فى ضوء هذا المثل أن تعرّف الدلالة. وكل بحث يعنيه من موضوع الدلالة جانب؛ فإذا كان الأدب أو الشعر غايتنا فمن الواجب أن نسلك سبيلاً يشبه ما قدمناه.

وقد عبرنا عن هذا النشاط الخيالى باسم الموقف الإنسانى؛ ولكن هذا الموقف الإنسانى لا يوضح مسألة المدلول فى التراث العربى. إن هذا الموقف الخيالى أو الإنسانى كان منظورًا إليه على أنه زينة. وكلمة الزينة لا تفترق كثيرًا عن الباطل أو الغرور. وها هنا نصل إلى جانب من أخطر جوانب هذا الموضوع؛ فالباطل والغرور كلاهما كان يحول دون البحث عن التاريخ الإنسانى لاستعمال الألفاظ أو البحث عن مظاهر التفاعل بين عقل الإنسان والأشياء الخارجية.

هذا التفاعل ينكر أن تكون هناك نقطة بدء معينة يبدأ منها مدلول الألفاظ؛ فالاستعمالات تأخذ وتعطى، وسياق واحد قد يختصر الإحالة على سياقات متنوعة؛ .وليس هناك على هذا الوجه دلالة حرفية تعد أصلا أو مصدرا لما سواها من الدلالات، أو يحال عليها كل ما يجاوزها، ويوضع فى وعاء يسمى باسم الزينة.

وكلمة مثل "فاض" مثلا تستعمل أحيانا فى الإشارة إلي حركة الماء، وتستعمل أحيانا فى الإشارة إلى مفهوم الكرم، وقد تُنبه، من أثر حركتها الطويلة بين هذا وذاك، إلى أحدهما أو كليهما معا.

مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية؛ ذلك أن مبدأ البحث فى موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل الصحى، وإحالة سياق على سياقات؛ ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة، والاستعداد للحكم بأن الأشياء يلغى بعضها بعضا. ومن أجل ذلك وجدنا فى شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة أقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء، واضمحلال الإحساس بالواقع، وإعلاء الوهم، والتنكر للتمييز.

وكان هذا المبدأ معترفًا به؛ حتى وجدنا الباحثين جيلاً بعد جيل يزعمون، فى مثل مشهور "أن رجلا من الناس دخل فى جنس الأسود"، وكان هذا من المزاعم المألوفة على الرغم من غرائب التصور - أنْ يتخلّى الإنسان عن جنسه وأن يدخل تحت ستار الوهم فى جنس آخر.

وفى وسعنا أن نستشهد بكلمة أخرى؛ وقد أشرنا منذ قليل إلى بعض استعمالات "فاض"؛ ولننظر فى تعبير بسيط هو "فاضت العيون".

قالوا إن المتكلم شبّه نزول الدمع متدفقا بماء النهر، بجامع الكثرة فى كل حال. وقد ألف كثير من الناس هذا التحليل بحيث لا يتصور أحد أن من الغريب أن تتحول الدموع إلى ماء النهر، ولكن الجو الذى يسيطر على الباحثين فى موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد. وقد ترك الباحثون فى هذا المقام العيون والإنسان ولجأوا إلى النهر والماء، ولم يتصور واحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدموع، وأن فيض الماء – فى بعض السياقات على الأقل– إذا نظر إليه على أنه موقف خيالى أو إنسانى لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان؛ أى أن المعنى الإنسانى كامن فى الطبيعة.

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهى على أيدى الباحثين المتقدمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان؛ فهم يتصورون هذا خاليا من الأحزان على نحو ما قالوا فى النهر والماء، وتترك الانفعالات الإنسانية، ولا ينتبه أحد إلى أنها كامنة فى مستويات الدلالة المختلفة.

جفا البلاغيون الإنسان وقوامه وانفعالاته حينما أُدخل البطل فى جماعة غير جماعته، وحينما استوقفونا عند عبارات أخرى.

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقفهم عند قولهم مثلا "ضحك الفجر"، وهم يقولون جُعل الفجر إنسانا يبتسم، ولكن لا يفسرون الابتسام تفسيرا إنسانيا، بل يقولون ما معناه إن الرجل يفتح فمه فتظهر أسنانه اللامعة، وكان هذا بمقتضى خطتهم فى الانفصال الرهيب بين الإنسان وما سواه شيئًا مألوفًا، وأصبحت فكرة الابتسام فضلا عن الضحك خاليةً من ابتسام الإنسان وبهجته، وتصوروا الدلالة تصورًا قاسيًا على هذا النحو الذى بدت فيه الطبيعة فى جو غريب أقرب إلى الإنكار. وكلمة ابتسم كلمة يسيرة، تعنى - كما نعلم - تفتح النفس، وخروج الإنسان من وحشته، وبدء اتصاله بالآخرين. وبسمة الفجر لا تعنى أكثر مما يعنيه مثل هذا الفهم البدائى، ولكن كانت النظرة إلى موضوع الدلالة – لأسباب أشرنا إلى بعضها – من قبيل نظرة العقليين الذين سموا باسم المعتزلة. وبدا الفجر فى أقرب الأمثلة وأوهنها إنسانا لا يؤمن جانبه؛ ولكن ما يثير السخرية فى عصر، كان محل توقير فى عصر آخر. وقد ينتهى بنا التحليل إلى نوع من البحث النفسى الاجتماعى، الذى ترك آثاره فى بحث اللغة. وقد سمينا مجمل هذه الآثار باسم التنكر للإنسان.

ومن الشائق أن نأخذ مثلا آخر وقفوا عنده، مثل قولنا "يد المعروف"؛ فقد زعموا أن المعروف يشبه الإنسان فى أن له يدا تعطى؛ ورأوا ذلك شيئًا عاديًا – أن يقال إن المعروف إنسان له يد. ولكن المستوى الأول للفظ المعروف كان فى نظرهم عاريًا. وبدت صورة الإنسان إذا أحيل

عليها مصطنعة غير طبيعية، كأن تكون له يد غير الأيدى أو طبيعة غير الطبائع. ويجب ألا يستهين القارئ المعاصر بما تدل عليه هذه التحليلات من جوانب الترويع التى تطل علينا بين وقت وآخر، ذلك أن اللغة تخرج من عالم الإنسان أو يصور الإنسان بصورة كالأشباح.

وقد تعارف الباحثون منذ القدم على أمثلة عدت ذات جودة ذائعة. وما نزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

وقالوا شبه الدموع باللؤلؤ، والعيون بالنرجس؛ والأنامل بالعناب، والأسنان بالبرد.

وظلوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه، وظلت النظرة إليه خالصة للتقدير. ومع ذلك فإن قارئاً معاصرًا يمكن أن يقول إن ها هنا إنسانا مُزِّقَ إلى أجزاء مختلفة ذهب كل منها فى طريق، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة، وأصبحت بدلا من ذلك حشدا مصطنعا من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد؛ وكأنما حرص الشاعر على أن يمسخ كل جزء من الأجزاء ويرمى به بعيدا إلى شيء آخر. ولا نستطيع ها هنا أن نكون صورة معقولة لجسم إنسان أو روحه. وقد نقول إن هذا الإنسان مُثِّلَ به تمثيلا غريبا فى وقت يزعم فيه الشاعر أنه يمجده ويكبره؛ وقد يقال إن ما كان مصدرا للسرور يخيل إليك أنه مظهر من مظاهر التعذيب.

وهذه مسألة أساسية – أن تشتبه البهجة بالتعذيب، ويتحول الإنسان إلى مزق، وألا يبتهج الشاعر بجسم صاحبته ونفسها من حيث هى نفس إنسان.

ولكن الأمثلة التى استوقفت المعجبين هى على التقريب من هذا النمط الذى سميناه باسم مجافاة الإنسان، ولا مبالغة فى أن تكون حالة نفسية اجتماعية مصدرا لهذه المبادئ فى تحليل اللغة.

وقديما وقف الباحثون عند بيت مشهور:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعُرِّيَ أفراس الصبا ورواحله

ولنتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون. قالوا: جعل زهير الصبا جهة من جهات السير. ويجب أن تقرأ العبارة أكثر من مرة، وقد حذف منها الإنسان وأسقط، واستحالت الدوافع إلى جهة من الجهات.

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريقا، وتركوا دوافعه إلى شيء لا قوام له.

ومع ذلك فإن الكتب التى تفيض بمثل هذا الشرح ما تزال بين أيدينا حتى الآن.

- ٧ -

ونستطيع أن نربط التحليل العملى للاستعارة بالحساسية التى يعبر عنها بلفظ "المجون". ويجب أن ندقق فى هذا اللفظ.

المجون يعنى إهدار القيمة والتخلى عن الاهتمام، وانتزاع العناصر من غير رحمة من بيئتها، على نحو ما انتزع الورد والعناب والنرجس واللؤلؤ.

وحينما قرأت تحليل الاستعارة تذكرت صفة المجون التى نبه إلى بعض خصائصها وآثارها منذ وقت مبكر الدكتور طه حسين؛ فإذا قرأنا كلامه عن المجون أو إهمال الارتباطات المشروعة

النبيلة، والتخلي عن كثير من مظاهر الحياة ذات المغزى والأهمية - إذا قرأنا كلامه تذكرنا ما قاله البلاغيون في مواطن لا علاقة لها واضحة بفكرة المجون. وهل تستطيع أن تستبعد لفظ المجون إذا قرأت لفظه في بيت زهير، والانتقال من الصبا الإنساني إلى لفظ السفر، والسير. أليس هذا عبثا بالمعنى ؟ وانظر إلى قولهم (توهمنا أن الشجاع دخل في جنس الأسود)، أليس هذا أيضا نوعا من المجون ؟ لقد حول الباحثون المعاني إلى طبيعة أقرب إلى طبيعتهم. ولذلك كان تعرف تحول الحساسية الأخلاقية بابا واضحا لشرح مسائل في موضوع الدلالة، ولو من طريق غير مباشر. لذلك كان تاريخ الإحساس بالمجون خليقا بتوضيح موضوع من أخطر الموضوعات، هو الاستعارة. إن لفظ المجون يمكن أن يترجم عن كثير من المبادئ التي عبرنا عنها فيما مضى حين وصفنا تصورهم لموضوع الدلالة، وليس في هذا غرابة فكل تحليل للغة ينم عن موقف فلسفي وحساسية أخلاقية خاصة.

الحواشي:

(١) كانت البلاغة العربية غالبا خادما للعرف ونهج التفكير السائد في طبقة من طبقات المجتمع. ولم يكن من الجائز الخروج عن مقتضيات التفكير المعترف به؛ فقد كانت البلاغة أسيرة نظام خاص، وكان هَمُّ الباحثين موجها إلى تحسين هذا النظام، وتعرف طبيعته. ونستطيع أن نقول إنه نظام نشأ ليواجه نظاما آخر قوامه البحث عن الحقيقة والالتزام بالدقة، أو ما يسمى باسم المنطق والفكر الفلسفي. كان نظام البلاغة هو نظام إدراك المنافع، ودفع المضار، وإحراز النجاح العملي؛ وهذا كله على مبعدة من البحث الموضوعي؛ فلا غرابة إذا رأينا نظام البلاغة يقوم منذ البدء على مخاصمة الفكر الفلسفي والبحث الحر النزيه، وإعلاء نظام آخر ذي طابع عملي ومجاوز لمبدأ الحدود.

وقد وجد بعض البلغاء متعة غريبة في العبث بمصطلحات الفلسفة وأرادوا دعم أبحاث أخرى تتخفف من وطأة الثقافة الفلسفية لأنها مشغولة بمطالب بعض الطبقات التي تحيا حياة سهلة. وحينما نرى زعيما من زعماء الكتابة هو أبو عثمان الجاحظ يعتمد على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى غير مترتبة عليها تماما، نتذكر مبدأ البلاغة الذي نشأ في ظل الترويح عن القارئ المترف الذي ينبغي ألا تثقله أفكار شديدة الترابط والتلاحم.

كان المجتمع محتاجا إلى نظام لغوي يحقق مطالب الترف وتوجيه الناس وسيادة السلطة والإحساس باليسر والاسترخاء، ويحقق - تبعا لذلك - متعة غير عادية باللغة. وكل هذا يستغني عن التفلسف وطلب المعرفة والبحث عن الدلالة المحكمة.

وبعبارة مختصرة نشأت البلاغة تعبيرا عن حاجة المجتمع الإسلامي إلى ضروب الكمال الظاهري. والكمال الظاهري أحد مطالب الحضارة؛ والحضارة قوامها أمران؛ أحدهما سماه أرسطو من قبل باسم الكمال الحقيقي الذي يبحث عنه الفلاسفة المشتغلون بالحقائق أو الوقائع الدقيقة؛ والنوع الثاني هو كمال المظهر، بغض النظر عما نسميه جوهر الأشياء والاستقصاء والتقويم العادل؛ ففي نظام البلاغة لا يشغل المتكلم سوى اكتساب جانب السامع، وتحقيق المنفعة الشخصية، والانتصار على الخصم؛ وكل هذا يحتاج إلى صناعة خاصة ليست من قبيل الفلسفة والحقيقة، وإنما هي بلاغة وادعاء واهتمام بالمآرب وتلذذ باللغة. وقد اشتدت الحاجة إلى هذا الفن حين وجد أصحاب النفوذ من الضروري السيطرة على العامة من الناس، تلك السيطرة التي لا تحتاج إلى الإفصاح عن الحقيقة وتمييزها. وكان الوزراء والكتاب يعيشون في جانب غير قليل من حياتهم على نظام البلاغة الذي يعبر عن طبيعة الصلة بين الطبقات أو يعبر عن العلاقات التي تقوم على التحيز والإملاء أو التقرير والغلبة. وكان هذا من ناحية أخرى مطلبا فرضه الصراع بين الفرق المتنافسة في شئون السياسة والدين؛ فلنتصور إذن حاجة المجتمع بين أمرين اثنين متناقضين: أحدهما هو التفلسف والمعرفة؛ والثاني هو البلاغة التي لا تهتم بحقائق الأشياء، ولكنها تهتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون آخر. والجمهور ليسوا فلاسفة ولا أشباه فلاسفة، وإنما هم قوم من عامة الناس، تؤثر فيهم الكلمة المنتقاة، والأصوات الرنانة، فلا يتعمقون الأشياء كما يفعل الفلاسفة. وهكذا نشأت وصايا كثيرة حول استعمال اللغة، كان مضمونها الحقيقي أن بعض المطالب الاجتماعية

يعلو على بعض، ويحاول أن يطمس سائر الجوانب. لقد أراد هؤلاء البلغاء إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تغذية العرف السائد في الطبقة الخاصة المترفة. وهكذا وجدنا سيلا من الملاحظات حول كيفية النطق واختيار الألفاظ. وكانت هذه الملاحظات تعبيرا عن اليسر والسهولة، وتعبيرا عن خصومة الفلسفة، كما كانت عذوبة اللفظ في دوائر البلاغة أولى من البحث المرهق عن اللفظ الدقيق.

كانت ملاحظات البلاغة في اللغة تنكر في مضمونها الحقيقي الحياد الذى يحول بين الفرد والتسلط على المخاطب من الناحية العقلية والوجدانية؛ وكانت البلاغة جزءا من بريق الحضارة، يرتبط فيه العرف الخاص بمتعة اللغة وغزو العقول دون رعاية واضحة لحرمات المشاعر والأفكار الخاصة. كان المجتمع المتحضر لا يعترف بحقوق كل إنسان في التفكير والشعور على نمط خاص، وإنما يشغله نوع من كمال المظهر الذى يتعارف عليه أفراد طبقة خاصة.

وكان كمال المظهر واضحا في ملاحظات تنسب إلى عبد الله بن المقفع. وأصبح لكل شيء ميقات؛ وأصبح السكوت والاستماع والإشارة والاحتجاج والجواب – أصبح هذا كله فنا يحتاج إلى تعليم وعظة؛ ذلك أن الطبقة الخاصة لا تجرى حياتها على العفوية والبديهة، وإنما تجرى حياتها على الصنعة والادعاء والاستخفاء. فإذا كان بعض الطبقات أكثر ميلا إلى البساطة وإرسال النفس على سجيتها، فإنها لن تجد من يعبر عن حاجاتها، ومن يجعل لهذه الحاجات مشروعية واضحة في المجتمع. وكان المجتمع يتميز بكثرة التنافس والتحاسد والتباغض والقفز. والعجيب أن دراسات البلاغة كانت تعين من بعض الوجوه على التكيف مع هذا المجتمع على حساب الوضوح والمثل والواجب.

(٢) كانت كلمة الدلالة منظورا إليها بوصفها فهم أمر من أمر؛ ويسمى الأول باسم المدلول، ويسمى الثانى باسم الدال. وخلاصة هذه العبارات أن الدلالة إشارة إلى شيء معلوم؛ فاللفظ الدال يقوم بدور سلبى، والدلالة سابقة على اللفظ، وليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلح عليها المجتمع بطريقة ما؛ فهى إذن واضحة، وليس ثم فرق جوهرى بين الاصطلاح اللغوى وأى اصطلاح آخر. هذه هى النظرية البسيطة التى تقوم عليها دراسة اللغة فى تراثنا القديم. ولا يتصور فى هذا الاصطلاح الخاص بفهم الدلالة عقبة حقيقية إلا إذا قام ترابط بين الأشياء ينكره العرف وينكره العقل.

كان نظام اللغة هو نظام الإشارة إلى شيء سابق ومقرر من قبل أن توجد اللغة، وكانت لغة الأدب تحسينا لهذه الإشارة. وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيح؛ فلغة الأدب بطرقها الخاصه قد توضح أشياء مجملة، أو قد تبحث عن نوع من الاحتجاج لأمر من الأمور، وقد تعمد إلى تقبيح أشياء حسنة، وقد تضع الإشارات فى قالب طريف أو بديع، ولكن هذا كله لا ينظر إليه بوصفه تغييرا حقيقيا فى الدلالات. وهذا هو السبب الأساسى الذى جرّ على أبحاث اللغة زراية الفلاسفة، وقد حاول اللغويون من جانبهم إرضاء هؤلاء الفلاسفة، وحاولوا البحث فى الأساليب عن جانب الإقناع، ولكن يبدو أن ذلك لم يرض الفلاسفة كذلك.

وكان الفلاسفة يرون فى أبحاث اللغة بناء ضخما، ولكنه غير مقنع كل الإقناع؛ لأنه أقرب إلى الحيلة والمخادعة والتحسين الثانوى ومعنى الدعاية. لقد كان رأى الفلاسفة فى أبحاث اللغة منكرا لأن هذه الأبحاث لا تهتم بشيء حقيقى. وهنا نتذكر نظرية اللغويين فى الدلالة، تلك النظرية التى شارك فيها مع الأسف الفلاسفة أنفسهم. وهذه النظرية فحواها أن الألفاظ إشارات إلى معان يعرفها المخاطب كما يعرفها المتكلم؛ وقد نتج عن هذا شر كثير؛ وما يزال الذين يدرسون اللغة يعيشون من الناحية العملية على هذه النظرية. ومن ثم تخلو قراءة النص من اليقظة الحقيقية فى دوائر كثيرة؛ ذلك أننا ما نزال نعتقد أن معانى الألفاظ معلومة ومقررة؛ وإذا كنا نتأمل فى المعجم أحيانا للتغلب على صعوبة بعض الألفاظ فإن هذا لا يعنى أن المعجم يشتغل بمعانى الألفاظ قدر اشتغاله بالمواضع التى يمكن أن يحل فيها بعض الألفاظ محل بعضها الآخر. وبعبارة أخرى لقد ورثنا عن مباحث المتقدمين الاعتقاد بأن الكلمات لها معان ثابتة على نحو ما يكون لكل شخص اسم يميزه.

وهـذا الاعـتقاد قـل أن يـبرأ منه إنسان إذا استثنينا لحظات قليلة فى حياته؛ ولكن أية دراسة مجدية فى اللغة يجـب أن تنـبه القـارئ إلى خطـر هـذا الاعتقاد. وينبغى أن نعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذى نواجهـه، لا مـن الذاكـرة الـتى تسبق إلى الحكم. وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة، فإن هذا يغرينا دائما بـأن نـربط ربطًا متحكمًا بين ما نقرؤه الآن وما قرأناه من قبل. ومن أجل هذا يتعرض القارئ على الداوم لنمط من الغفلـة أو سوء الفهـم. ومن ثم كان من الواجب أن نحفل بطرق تكوين الدلالة، وأن نتساءل دائما عما يعنيه هذا اللفـظ أو ذاك؛ ذلـك بـأن الألفـاظ طائفة من الإمكانات التى يعاد تشكيلها على الدوام؛ وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف؛ فاللفظ متغير الدلالة دائما، ولكننا لا نلتفت إلى كثير من تغيراته.

وعـلى النقيض مـن ذلك ننظر إلى معا نى الألفاظ على أنها أشياء ثابتة، وهذا هو ما يحدث فى دراسة اللغة. فإذا قـرأنا الكلمات الشائعة فى الشعر العربى مثلا خيل إلينا أن هذه الكلمات تستعمل استعمالا واحدا أو متشابها فى كـل مقـال. ومـن الغريـب أننـا نقرأ ا لشعر ونتحدث فى البلاغة والأدب، ولكن حديثنا كله يكاد يكون خاليا من الشـعور بصـعوبة تحديـد مدلولات الألفاظ. وكثيرا ما يخيل إلينا أن الألفاظ واضحة لا لبس فيها، فإذا قرأنا قول امرئ القيس مثلا: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...... إلخ، فإن معظم القراء يتصورون هذه الألفاظ واضحة لا تحـتاج إلى توقـف. وهكذا يقرأ الشعر فلا نتوقف إلا عند الألفاظ التى لم نسمع عنها من قبل. والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات خـاصة؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمرًا هينا، وربما تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر.

واخـتلاف طبـيعة العلاقـات يـؤدى إلى ا ختلاف الدلالات وتعددها؛ ولكن قل أن يفكر الدارس فى تحديد مدلول لفظـين أو ثلاثـة مـن الألفـاظ فـى قصـيدة أو جملـة قصـائد. ومن الواجب أن نتذكر ما ينقصنا، أو أن نلتفت إلى إهمالنا لشؤون البحث عن الدلالة.

ومـن الواضح أن لغتنا العربية ذات تاريخ طويل؛ وقد تغيرت مدلولات ألفاظها من عصر إلى عصر؛ ولكننا لا نكاد نعـلم شـيئاً عـن تطـور هذه الدلالات. ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل. ويتضح ذلك إذا بحثنا فى أمـور الشـعر، أو بحثـنا فـى غـير الشعر من ألوان الثقافة العربية، وفى أى مجال ثقافى يلعب فيه تطور الدلالة دورًا.

من أجل ذ لك كانت الخبرة بالثقافة العربية فى أشد الحاجة إلى الخبرة بحياة الألفاظ وما تعرضت له فى رحلتها الطويلة عبر التاريخ.

هذه المجلة وهذا العدد

جابر عصفور (*)

فـى هـذا العـدد، تسـتهل "فصول" رحلـة جديـدة من حياتها، بعد أن مر أكثر من عشر سـنوات عـلى صدور عددهـا الأول فـى أكتوبر ١٩٨٠. والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السـابقة، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى، وتأكيد لها بأكثر من دلالة، فهى انطلاق مما تحقق مـن جهـد، وابـتداءً ممـا تأصل مـن إنجـاز، وأمـل فـى الإضـافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجـاز، ورغـبةٌ فـى المضى بالإضافة إلى تخوم أبعد، فى آفاق الحلم الذى بدأت به هذه المجلة، حـتى مـن قـبل أن تتجسـد فـى أوراق العـدد الأول، فى أكتوبر عام ١٩٨٠. لقد بدأت هذه المجلة حـلما راود أذهـان طليعة مثقفى هـذه الأمـة، فـى بحـثهم عن أداة جديدة لتوصيل فكرهم الأدبى "الحديـث"، وفـى سعيهم لإيجـاد وسيلة تسـهم فـى تأكيد الوصل بين تصوراتهم النقدية المتغيرة والواقـع الأدبـى المـتحول بـدوره؛ وفـى تطلعهـم إلى تأسيس حوار من نوع مختلف، يحقق إضافات كمـية وكيفـية، مـن مـنظور المستويات المتعددة الأبعاد للعلاقة المعقدة بين الأطراف الثلاثة: التراث الإبداعـى ـ الفكـرى للأمـة بكـل اتجاهاتـه؛ والحاضـر الإبداعـى ـ الفكـرى المـتغاير الخواص للأنا القومـية الـتى تسـعى إلى الـتحرر من التبعية والاتباع بكل أنواعهما، والمنجزات الإبداعية ـ الفكرية الـتى لا يمكـن تجاهـلها فى عالمنا المعاصر، والتى يضيفها ـ على نحو متصاعد، متسارع ـ "الآخر" المتقدم، المتعدد الهوية والأجناس والمذاهب والنظريات.

وكـان صـلاح عـبد الصبور (٣ مايو ١٩٣١ ـ ١٤ أغسطس ١٩٨١) واحدا من هذه الطليعة، تـلح علـيه فكـرة هـذا البحـث والسـعى والـتطلع، ويتشـوف إلى مجلة فصلية، تتولى دور "المدفعية الثقـيلة" فى النقد الأدبى، وتأخذ على عاتقها تأصيل الخطاب النقدى الجديد الذى أخذت تظهر وعـوده منذ مطالع السبعينيات. وكان صلاح عبد الصبور يجد ما يماثل تشوفه لدى أقرانه وتلامذته مـن أعضـاء الجمعـية الأدبـية المصرية، فـى أمسياتها الـتى كانت تنعقد كل ثلاثاء، وأرجو أن لا تـنقطع، فـى مكتـب الصـديق العزيـز والأسـتاذ الكـريم فـاروق خورشيد. وبعد أن تولى صلاح عبد الصـبور مسؤولية الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب، عمل على تحويل الحلم إلى حقيقة، واتفـق مـع صديقه الحميم عز الدين إسماعيل على رئاسة تحرير هذه المجلة، يعاونه فى ذلك الأخ

(*) المجلد الحادى عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢.

الصديق صلاح فضل وكاتب هذه السطور، بوصفهما نائبين لرئيس التحرير، وصدرت "فصول" فى أكتوبر ١٩٨٠.

وبدأ العدد الأول بمشكلات التراث، ولحق به العدد الثانى عن اتجاهات النقد الأدبى المعاصر، وذلك لكى تصل المجلة بين تراث النقد الأدبى وحاضره، وتؤسس للحوار الذى كان وجودها وسيلة من وسائل تحقيقه، انطلاقا من مشكلات "الواقع الأدبى" التى انطوت عليها "فصول" منذ عددها الأول.

ولم يتركنا صلاح عبد الصبور فى كل مراحل الإعداد لهذه المجلة. اختار معنا اسمها، وفكر معنا فى الصيغ التى يمكن أن تواجه بها قراءها، وأسهم معنا فى بلورة الأصول الأساسية لما أصبح "استراتيجية" لهذه المجلة. وأزاح كل العقبات التى واجهتنا، وجنبنا الكثير من المشكلات التى كان يمكن أن تواجهنا. وكان دعمه فى ذلك كله بلا حدود، وعطاؤه نابعا، دائما، من إيمانه العميق بضرورة تأسيس ثقافة، تنتقل بالوطن العربى من مهاوى التخلف إلى آفاق التقدم. رحمة الله عليه، فمن أفضاله العديدة وإنجازاته التى لا تنكر، أنه كان الأب الروحى الذى لولاه ما صدرت هذه المجلة.

وقد غادرنا صلاح عبد الصبور فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٨١، والعدد الرابع من هذه المجلة فى المطبعة، ولم يصدر هذا العدد - عن "قضايا الشعر العربى" - إلا بعد أن حمل نعى مؤسس هذه المجلة، وأحد مؤسسى حركة الشعر العربى الحر كلها. وتولى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل الإشراف على هيئة الكتاب، ثم انتقل إلى الإشراف على أكاديمية الفنون، وظل رئيسا لها إلى أن تركها بعد أن بلغ الستين من عمره المديد بإذن الله. وظل عز الدين إسماعيل - لأكثر من عشر سنوات - حريصا على "فصول" حرصه على الحلم الذى انطلقت منه، فلم يبخل عليها بوقته وجهده، منذ أن صدر عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق فى فبراير من هذا العام. ولقد ظلت هذه المجلة فى الصدارة من شواغله، ونرجو أن تظل كذلك، وأن لا ينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلامذته الذين كانت أيديهم يده فى مبتدى أمر هذه المجلة.

ومن الوفاء للتقاليد العلمية التى نشرف بالانتماء إليها، قبل تقاليد الوفاء الشخصى لأستاذنا عز الدين إسماعيل الذى نحمل له كل التقدير، أن نؤكد الدور الذى قامت به هذه المجلة، تحت إشرافه، وبمساعدة كل من عاونه، وأن نقرر أنها مضت فى تحقيق الحلم الذى انطلقت منه إلى إنجاز لابد من تسجيله بالإعزاز والفخر. لقد أسهمت هذه المجلة فى تأصيل الخطاب النقدى الجديد، والتعريف باتجاهاته، وإشاعة مصطلحاته. وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة، فى النقد الأدبى، أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج. وكانت ملتقى نقديا قوميا، تضافرت فيه جهود نقاد مصر وأقرانهم فى كل أقطار الوطن العربى، بل خارج حدود الوطن العربى، دون تفرقة أو تمييز. وكان سعى المجلة فى أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبى، فى حواره الخلاق، يوازى سعيها فى أن تكون ملتقى إنسانيا لكل اتجاهات النقد الأدبى فى العالم كله. وبقدر حرصها على فتح الأبواب المغلقة، بين مختلف التيارات النقدية، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدى الذى خلف صدمات حداثية متعددة الأثر فى قرائها. ولم تكف هذه المجلة عن الإنصات إلى نبض الواقع الأدبى، فى إيقاعه المتغير، دائما، وفى تحولاته المتسارعة المتدافعة.

ولابد أن نذكر بالتقدير كل من أعان على الوصول بهذه المجلة إلى ما حققته من إسهام: صلاح فضل الذى يواصل عطاءه فى هذا العدد الجديد، والذى لم يبخل علينا بعونه ورأيه ولم يعقه عن الإنجاز المباشر معنا سوى عمله الذى نرجو له التوفيق كل فى جامعة البحرين. وسامى

خشبة أول مدير لتحرير هذه المجلة، قبل أن ينتقل منها إلى "إبداع". واعتدال عثمان التى قدمت للمجلة الكثير من جهدها. والمرحوم أحمد بدوى الذى كان يصل الليل بالنهار مصححا تجارب طباعة المجلة فى سنيها الأولى. وفتحى أحمد الذى أسهم فى الإشراف الفنى. والمرحوم سعد عبد الوهاب الذى لازالت بصماته الإبداعية على هذه المجلة، والذى كان يضرب للجميع مثالا فريدا للفنان المبدع الذى وهب حياته وإبداعه لما يؤمن به. وغير هؤلاء كثيرون من أساتذتنا الذين لم يبخلوا على هذه المجلة بالرأى والمشورة: زكى نجيب محمود، وسهير القلماوى، وشوقى ضيف، وعبد الحميد يونس، وعبد العزيز الأهوانى، وعبد القادر القط. وفاروق خورشيد، ولويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى سويف، ونجيب محفوظ. ويحيى حقى.

(٢)

إن كل ما حققته "فصول" فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشر سنوات هو ما نبدأ منه، ونحرص عليه، ونأمل فى أن نضيف إليه دون أن ننقص منه، ونزيد عليه دون أن نتخلى عنه. ويرجع ذلك إلى أن كل العاملين فى هذه المجلة، فى رحلتها الجديدة، هم بضعة من إنجازها، وينطوون على الحلم الذى انطلقت منه، ويؤمنون أن هذا الحلم يسلمه جيل إلى جيل، فى حركة عطاء لا يتوقف وتواصل لا ينقطع، وفى تطلع دائم صوب المستقبل. المستقبل الذى كان يحلم به صلاح عبد الصبور، يوم أن تحدث عن:

الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه
الحرية والعدل

إن الحلم بهذا المستقبل هو ما بدأت به هذه المجلة التى لا تجدد نفسها إلا بالعودة إلى منبعها الذى هو مبعثها، كأنها العنقاء التى لا تتخلق إلا من رمادها، ولا تنبعث فتيّة، عفيّة، إلا من لهيب تولدها الذاتى. وإذا كنا نبدأ من كل ما تحقق من قبل، ونَدين لكل إنجاز سابق، ونحترمه ونعترف بفضله، فإننا نعى أننا نبدأ من **"هنا .. والآن"**، وليس من **"هناك"** أو **"الأمس"**. إن علينا أن نضيف إلى ما نأخذه عن غيرنا، فى الماضى أو فى الحاضر، فى تراث "الأنا" أو إنجاز "الآخر" وإلا أضعنا معنى الإبداع الذى يتحاور فيه الوصل مع الفصل، والاتصال مع الانقطاع. والمؤكد أن الإيمان بالمستقبل الذى نتطلع إليه هو الذى يجعلنا نزداد وعيا بما كانت ـ ولا تزال ـ تمثله هذه المجلة لنا ولغيرنا، ونزداد يقينا بأنها ليست ملكا لفرد، كأنها إرث شخصى، أو حكرا على جماعة، كأنها منشور حزبى، بل هى ملك لكل الطامحين، الجادين، من أبناء هذه الأمة، بمختلف اتجاهاتها وتياراتها. وهى تمد إليهم جميعا يدها، وتفرد لهم كل صفحاتها، دون تفضيل لأحد على أحد إلا بالعلم الذى لا ينفصل عن جدية الاجتهاد وأصالة المحاولة، والتشوف إلى الإضافة والرغبة فى الاكتشاف، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة، فما من أحد يحتكر المعرفة، أو ينماز عن غيره بثلج اليقين.

(٣)

ولقد دفعنا ذلك إلى أن لا نقوم بأى تغيير أو تعديل أو إضافة، فى شكل هذه المجلة وقطعها وتبويبها ومحاور تركيزها، إلا بعد أن نسأل الذين يملكونها، والذين تدين لهم بالوجود، كتابا وقراء. فأرسلنا مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب، فى كل أنحاء الوطن العربى، وخارج حدوده، نسأل الرأى ونطلب المقترح. وكانت سعادتنا غامرة لحماسة الاستجابة من كتاب هذه المجلة وقرائها فى كل مكان. لهم منا جميعا الشكر على حسن ظنهم، والتقدير لكل مقترحاتهم. ولقد آثرنا البدء، فى التغيير، بما أجمعت عليه أغلب الاستجابات التى تلقيناها عن

حجم المجلة وقطعها، تبويبها وترتيبها، تعديل أولويات محاورها. وكل ما سوف يلحظه الكتاب والقراء من تغيير، في هذه المجلة، فهو منهم، وإليهم يرجع فضله لو أحسنا تنفيذه، وعلينا لومه لو أخطأنا في الاجتهاد.

ولقد أقنعتنا الاستجابات الرائعة التي تلقيناها من الكتاب والقراء بصواب اختيارنا "الأدب والحرية" محورا للعدد الجديد، فالحرية سؤال إبداع ووجود في الوقت نفسه. إن الحرية، أولا، هي الجناح الذي يحمل (مع "العدل") طائر المستقبل إلى آفاق من التقدم الذي لا يحدّه حدّ. وهي، ثانيا، مطلب مبدعي الأمة العربية ومفكريها، قبل أن يكتب عبد الرحمن الكواكبي عن "طبائع الاستبداد" وبعد أن صاغ صلاح عبد الصبور أحلامه عن الزمن الآتي بالنجمين الوضاءين على كفيه: الحرية والعدل. وهي أخيرا، الشرط الأول لازدهار أي نقد أدبي، منذ أن علمنا طه حسين أن الحرية ضرورة للحياة العقلية والإبداعية كلها. والحق أننا استعرنا عنوان هذا العدد من كتابات طه حسين نفسها، لنبين عن تواصلنا مع تراثنا التنويري في النقد الأدبي، وتطلعنا إلى الإضافة إليه في الوقت نفسه. لقد بدأنا من حيث انتهى طه حسين عام ١٩٢٧، في مختتم حديثه عن "الحرية والأدب" في بحثه "في الأدب الجاهلي" حين قال:

"هذه الحرية التي نطلبها للأدب لن تنال لأننا نتمناها، فنحن نستطيع أن نتمنى، وما كان الأمل وحده منتجا، وما كان يكفي أن تتمنى لتحقق أمانيك. إنما ننال هذه الحرية يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما؛ فقد أراد الله أن تكون هذه الحرية حقا للعلم، وقد أراد الله أن تكون مصر بلدا متحضرا يتمتع بالحرية في ظل الدستور والقانون".

واحترنا أن تبدأ هذه المجلة رحلتها الجديدة بأن تسهم في أن ننال جميعا هذه الحرية التي يتحدث عنها طه حسين، بأن يأخذها كتاب هذه المجلة بأنفسهم، ويتناولوها في تحليلاتهم ويمارسوها بأقلامهم، في مجالات النقد الأدبي، نظرا وتطبيقا، بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم.

(٤)

إن مهمة "فصول" تتجاوز المفرد إلى الجمع، والعقد من السنوات إلى العقود من الزمان، والحلم الذي تسعى إلى تحقيقه يربطها بكل جهد جاد، يسعى إلى تأسيس خطاب نقدي جديد، في كل قطر من أقطار الوطن العربي، ويصلها ـ وصل المتابعة اليقظة والإضافة المنتجة ـ بكل إبداع أدبي أو فكري، في كل بقعة من بقاع العالم المعاصر الذي نعيش فيه، وهي تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدي يؤسس تقنيات واعدة؛ وكل قراءة كاشفة لاتقنع بما هو متاح، أو مبذول، أو معطى؛ وكل تأصيل أو تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء.

وإذا انحازت هذه المجلة إلى شيء، في رحلتها الجديدة، فإنما تنحاز إلى حرية كتابها في الاجتهاد، وحرية قرائها في الحوار مع هذا الاجتهاد، وحريتها هي في أن تكون مع الحرية التي تعني الإبداع.

رئيس التحرير

جماليات الكذب

هـ

عبد الله الغذامي (*)

"هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه".

الإمام الزمخشرى

١ـ تكاذيب الأعراب:

"قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب:

... ... تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لى فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنبهتها فانجابت.

فقال الآخر: لقد رميت ظبيا مرة فعدل الظبى يمنة، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبى فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبى فعلا السهم خلفه، فانحدر عليه حتى أخذه"[1].

٢- الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح):

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة مهمة، حول جماليات القول وعن علاقات النص وسياقاته، بوصف النص أداة اتصالية لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط، بل إنها تتدخل فى تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل فى تشكيل المتلقى. ومن هنا فإن (النص) يصبح مهما وخطيرا فى الدرجة نفسها. ولكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصوصيا بهدف فهمه أولا ثم تفسيره بعد ذلك.

ولكى نفهم هذا (النص) لابد لنا من الوقوف على مصطلحا ته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب)، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق الفنى الذى ينفتح عنه (المخيال الشعبى) بوصفه ناتجا نصوصيا يتمثل فى هذا النص الأدبي الطريف جدا والمهم جدا

(*) المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢.

والجاد جدا، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبى العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء.

ونحن لو تصورنا حالنا فى وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها، لتبادر إلى أذهاننا فورا جواب تقليدى يتواتر على الألسنة كلها فى مثل هذه الحالة. وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقوله أناس فاضون.

هذا هو الجواب التقليدى الذى نجابه هذه الحكاية به.

إنه جواب يحمل فى دلالته الصريحة معانى الاستهزاء والازدراء، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة، غير أن الدلالة الضمنية[٢] لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاضى لغة هو المتسع[٣]. ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات والإشارات والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالا غير محدود للنظر وإعادة النظر، وللتفسير وإعادة التفسير. وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث فى مجراته غير المتناهية. وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تؤدى إلى الرفع من شأنه بدلا من مرادها الظاهرى الساخر والملغى.

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب)، هذه الكلمة المشكلة – كما يقول الإمام الزمخشرى– التى تعنى الشىء ونقيضه فى آن، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معان غريبة ولذا فهى تصبح (الكلمة المشكلة)، ولابد حينئذ أن تصبح التكاذيب أيضا مشكلة، ويكون هذا الفن فنا إشكاليا لأنه من مصدر إشكالى، ولسوف نواجه نحن هذه التوترات النصوصية مع تقدمنا فى خطوات التشريح والقراءة.

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك فى دلالته، ولكنها هى تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها، والدلالتان هنا تتناقضان وتتعارضان، وكذلك هى كلمة (كذب) التى نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلالته، لكنها تقترح وتفتح لنفسهامجالا دلاليا مختلفا ومناقضا لما كنا نتصور. ومن هنا فإنها تشاكس قناعاتنا كلها حول المعنى المتفق عليه. ولهذا فإن الزمخشرى يقع أمام هذه الكلمة حائرا محتارا، فيصفها بالكلمة المشكلة أولا، ثم ينقل رأى من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالى) الذى تتداخل معه وفى ذلك يقول محددا ومثيرا لإشكالية المصطلح:

"هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل، حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه"[٤].

ولاريب أن الزمخشرى هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن الكلمة ودلالتها قد انقرضت، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالى حولها، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات، والتفسيرات، وكل تفسير إن هو إلا اجتهاد يسلك طريق الاحتمال والإمكان– كما يقول ابن فارس– الذى وقف موقف المحتار من هذه الكلمة أيضا[٥].

وهذا الاضطراب الدلالى يبلغ حدا تسقط معه شروط المعنى المقنن، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالى متنوع ومختلف، بل إنها قد لا تعنى أى معنى، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أى قيد، وفى ذلك قال الشيخ أبو على الفارسى عارضا المسألة عرضا منطقيا: "الكذب ضرب من القول، وهو نطق، كما أن القول نطق، فإذا جاز فى القول الذى الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق، جاز فى الكذب أن يجعل غير نطق"[٦]. فالكذب– إذن– صوت لغوى مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التى تدل دلالة مبهمة، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير.

وهـى مثـلما تكـون صـوتا مطـلق الدلالـة فإنهـا أيضا تكون كلمة قاطعة الدلالة، وتأتى (كذب) بمعنى وجب، ومن ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى قوله:

"كذب عليكم الحج، كذب عليكم العمرة، كذب عليكم الجهاد. ثلاثة أسفار كذبن عليكم. أى وجـب علـيكم، وجـب علـيكم. ومـنه قوله: "كذبتك الظهائر، أى عليك بالمشى فى حر الهواجر". ومنه الحديث الشريف "فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك... إلخ "، أى عليك بهما (٧).

هـذا معـنى مـن معـانى (كـذب) فيه تحديد وحصر، يقابل ما قاله الفارسى عن الدلالة المطلقة والإشـارة الحـرة. ومـن بـاب إمعـان الزمخشـرى فـى مداخلـة هـذه الكـلمة وملاحقتها، ليس لحل مشـكلتها ولكـن لإظهـار هـذه المشـكلة وإبـرازها، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام، ولذا يحاول طرح تصور جرىء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفا قوله بأنه هو الـ قول:

"عـندى قـول هـو القول، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل فى كلامهم... ... والمراد بالكذب الترغيـب والبعث، من قول العرب: كذبته نفسه إذا منته الأمانى وخيلت إليه من الآمال ما لايكاد يكـون. وذلـك مـا يرغـب الـرجل فـى الأمـور، ويبعثه على التعرض لها. ويقولون فى عكس ذلك: صـدقته نفسه، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والنكد فى الطلب. ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب"(٨).

والزمخشـرى هـنا يقـدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقة عالية جدا، على حين تكون كـلمة (صـدق) أقـل دلالـة وأضعف. ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة [مر]تفعة لأنها تحمل القدرة على التخييل وخلق الأمانى مما لا يكاد يكون، هذا هو ما يرغب الإنسان ويبعث فيه حس الابتكار والحـركة، وتلـك هـى دلالـة الترغيـب والبعـث الـتى تجعـل الـنفس موصوفة بأنها (الكذوب) أى الراغـبة المنبعثة والعامرة بالخيال الحى والأمانى الدافعة. بينما (الصدق) يحمل هنا وفى مقابل ذلك دلالات التثبـيط والـتقاعس، فـإذا صـدقت الـنفس مـع صـاحبها أفضت به إلى الركود، وإذا كذبته دفعـت بـه إلى الابـتكار والانـتعاش والبعث. هذا هو القول الذى هو القول، الذى بلغ مبلغا جماعيا حيـث صـارت الكـلمة المشـكلة بمـنزلة (المـثل السائر) والأمثال هى لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة وبضـميرها وتعبر عن اللاشعور الجمعى فيها، وكأنما كلمة (كذب) تعبير جمالى لحس بشرى ولغوى شامل مثلما الأمثال ـ حسب ما يقول الإمام الزمخشرى وغيره من اللغويين ـ.

ومثـلما جـاءت (كـذب) بمعنى وجب، فإنها تتضمن دلالات التثبيط والبعث النفسى؛ فالقول: ليكذبك الحج أى لينشطك ويبعثك عل فعله(٩).

ومـن مدخـل التنشـيط والبعـث النفسـى تـأتى دلالات أخـر تشـير إلى مفهوم التمثيل والتخييل الجمـالى. ومـنها صورة الحيوان الوحشى إذا جرى شوطا ثم وقف لينظر ما وراءه، فإن فعله هذا وما فـيه مـن حركة وتحفز يأتى من باب (التكذيب)؛ فيقولون كذّب الوحشى ويقصدون به تلك الصورة المتوثـبة ومـا فـيها مـن حركات متوالية فى الجرى والوقوف والنظر إلى الخلف، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف.

ويأتيـنا الفيروزابـادى بصـورة أخـرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها؛ وهى صورة الإنسـان الـذى (يصـاح بـه وهو ساكت يُرى أنه نائم)(١٠)، وهذا هو (الإكذاب) ويقال للإنسان الذى هـذه حالـه (قـد أكذب). ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصويرى وتخييلى، فـيها مـن الزخرفة والبريق مثلما من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال؛ ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخـرفة تسـمى (الكذّابـة) يلبسـها الـناس وهـى: (ثـوب مـنقوش بألوان الصبغ كأنه مَوْشيّ)(١١). وبذلـك تكـون دلالـة (الإغـراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب ـ كما يقرر ابن فارس(١٢). وصـار مـن أسمـاء النفس وصفاتها الكذوب والكذوبة لارتباط النفس بالأمانى والمطامح. ويأتى الكذب مرادفا دلاليا للخيال مثلما كان دالا على التخييل، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخييلا من باب

التكذيب النفسي، بمعنى الاستنباط الخيالى (فيقولون كذبتك عينك: أرتك ما لاحقيقة له) قال الأخطل:

كذبتك عينك أم رأيت بواسط
غلس الظلام من الرباب خيالا [13]

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان، تراهما العين من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسية.

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هى فى الاغراء والترغيب والبعث والتخييل- مثلما هى فى أشياء أخرى- وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة فى عصر التدوين وما بعده، حتى وإن صار فى الأمر معنى من معانى الإشكال الذى جعلها (كلمة مشكلة)، ولكن هذا أدخلها فى إطار الاحتمال والإمكان، كما يقول ابن فارس، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة؛ ويؤكد أن كل كلمة هى حسب قول عبد القاهر الجرجانى- مما يجرى مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه[14].

ومن جريان اللغة فى إطار الاحتمال والإمكان، وجريانها فى إطار السمات والعلامات، ودلالتها على الشيء ونقيضه، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضا إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطا عضويا، ويقولون فى ذلك؛ أعذب الشعر أكذبه. وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقه تولى الإمام عبد القاهر الجرجانى تخريج هذه المقولة تخريجا يحفظ للأدب أدبيته؛ ويحافظ على تراتب العلاقة فى اللغة، من أجل تأسيس التخييل بوصفه أحد أفعال القول اللغوى، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب[15].

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر، وفى ذلك يقول ابن فارس:

(إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا، وذاك أن إنسانًا لو عمل كلاما مستقيمًا موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بتة، لما سماه الناس شاعرا، ولكان ما يقوله مخسولاساقطا)[16].

فالكذب- إذن- ضرب من القول، وهو من شرائط شاعرية الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكرى مرادفا جماليا للشاعرية حيث ينقل المقولة المأثورة عن بعض الفلاسفة الذى قيل له (فلان يكذب فى شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء)[17].

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام فالكذب حينئذ هو فى القول الأدبى، ولا يتحقق الجد فى الشعر إلا بالكذب- كما يقرر ابن فارس فى مقولة أخرى فى كتابه[18].

وليس فى النفس شك أن هذه المعانى التى يقول بها هؤلاء العلماء هى من الناتج الدلالى لمعطيات اللغة. وهى معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزمخشرى صادرا عن حسه اللغوى الراقى وعن مهاراته فى التفسير، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية فى فهم النصوص وتذقها وتشريح دلالاتها.

وهذا يعنى أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة الغائبة. وهذه النتف الأدبية التى نجدها فى المدونات ليست إلا قطرات من بحر. مما يوجب علينا الوقوف والتأمل، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد.

فنحن أمام موروث (من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزمخشرى، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبى عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود، وهى التى قال فيها: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير)[19]. ويكرر ابن

سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر. ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء[20] في أننا قد فقدنا الكثير..

وهذه الشهادات تعني أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث. وبالتالي فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا، وتظل هذه الحقيقة غائبة. ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب.

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية مهمة جدا، وخطيرة جدا، وهي أننا حسب مصطلحات ابن فارس في مجال معرفي يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان). وفي ذلك يقول ابن فارس: (إنا نرى علماء اللغة يختلفون في كثيرمما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخبر عن حقيقة ما خولف فيه، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)[21].

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث. مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب. وهو هنا موروث غير قطعي الدلالة. وهذا ما يجعله في دائرة (الاحتمال والإمكان)، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعيا لافتقاره إلى كامل البراهين. ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان، وفي موضع الاختلاف.

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة، ودلالاتها احتمالية وليست قطعية، كما أنها تقوم على الاختلاف. وفهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيرا نصوصيا يقوم على أساس تفسير النص بالنص، من خلال تشريح القول، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية. وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير. وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد. ومن شأن الحفريات المعرفية أن تفضي إلى الكشف عن المطمور. ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباصرة ما وراء النص، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالي نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه. وفي ذلك نكون كاشفين لجنس أدبي هو (التكاذيب) كما سنقول في المبحث الخامس. ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب، وبعده في المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبي، والشعري خاصة، إن شاء الله.

٣- تشريح الحكاية:

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق، شأنها شأن الحكايات، التي تقوم دوما على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل. والحكاية هذه بوصفها قولا مأثورا تصبح نصا، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعني الكشف والإظهار، وكل نص هو تبيين وإظهار- كما يقول ثعلب في مجالسه[22]. ولكن النص لا يعطي قياده بسهولة تلقائية. إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتنبي. ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود. فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة. ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه. وطريقنا في ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصا شاعريا – ولم أقل شعريا- وهي بذلك فعل مغاير ومختلف عن التأليف النثري. وتدور المحاور- ثانيا- حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية، ثم سؤال الهدف المتجلي فيها.

٣- ا تتفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول الراوي: (تكاذب أعرابيان). وهي جملة تشبه جملة العنوان: (تكاذيب الأعراب)، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج

النص، وهما من كلام الراوى والمدوّن، وبالتالى يصبح من الصحيح إهمالهما. ولكن ذلك لو حدث سوف يحرمنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا. ذلك أن (تكاذيب/ وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافى والنفسى لنا. كما أن كلمة (الأعراب) هى مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة. وهذا يعنى أننا أمام جنس أدبى هو التكاذيب، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب. ولهذا يأتى الفعل (تكاذب) مشيرا إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبي وصناعة التكاذيب، ويأتى الأعرابيان: الفاعل والمنشئ. ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائى وفورى. وحدوثه ونموه يتشكلان فى لحظة إنجازه.

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين فى إحداث النص وإنشائه وتنميته. فهو ليس نصا يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق، ولكنه نص يحدث بالمباشرة، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع. وهذا الاستماع ليس استماعا سالبا واستهلاكيا، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميه، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع. فالمنشئ يصبح مستمعا، والمستمع يتحول إلى منشئ فى الوقت نفسه الذى تحدث فيه الحكاية.

والمبدع- هنا- يخاطب مبدعا مثله، وفى هذا تغيير يتضمن تحديا عميقا لمفهومات نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقى. فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعي النصوص، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقى، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلق فى آن واحد. ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذى يعنى الاشتراك والمباشرة، والنص ينتج عن هذه المشاركة، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من "تكاذب" إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر... وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردى. وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى. ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبي وفئة المبدعين، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة.

والأعرابيان يتكاذبان، أى أنهما يؤلفان حكاية، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسى، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضربان فى القول على غير واقعه، واستجابة الثانى تعنى قبوله للعبة ورضاه بشروطها، ومن ثم فإنه يدخل فى منافسة تضاهى الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص، وهو- حسب مفهوم لوحة التلقى لدى بلوم، يدخل فى (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهى حالة تنافس)[٢٣]. ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد استقبال وتلقٍ، ولكنها (إبداع) مواز، والأصل والفرع فيها يتساويان، بل إنهما يتنافسان. وتضمحل لذلك البداية وتتراجع من أجل فتح النص للنهاية، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوص يلغى الحدود ما بين المؤلف والمتلقى، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية.

وإلغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتا مفردا، وأحل محله صوت التفاعل، أى صوت الكل، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع فهى تكاذيب، وهى من الأعراب. إنها صوت جمعى يتجلى مخيالاً للإنسان المنتمى لهذا الجنس الأدبى، والصانع له.

ووظيفة النص فى هذه الحالة تكون انتباهية [٢٤]؛ بمعنى أنها تثير فى المبدعين إحساسا شعوريا ولا شعوريا بأنهم أحياء، وأنهم فاعلون. ولسوف يتضح لنا ذلك فى استنباطنا لأدوات الفعل فى النص. وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبى عن التأليف فى المعتقل، وهو قول يكاد يكون وصفا لمن يبدع الأكاذيب، فى علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر؛ يقول اللعبى عن (المؤلف الذى يكتب فى ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شىء ليتأكد من أنه لايزال حيّا، من أن دماغه لايزال قابلا للاشتغال، بأن ملكاته لاتزال قادرة على أداء وظائفها، كأن الأمر عبارة عن سباق ضدّ الساعة مع الموت، مع فقدان الذاكرة، مع العى... إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعى)[٢٥].

هـذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن النوعى) فى مقابل الظرف الصارم تصح عـلى جـنس التكاذيـب، وتلامـس العلاقة ما بين النص والحياة فى مواجهة العى والموت. ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال، وعدم ذلك هو الموت؛ ومن الممكـن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك، وهى مقولات تجعل الاتصال عملا تبادليا يحث عـلى اسـتنهاض الحس بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير[٢٦]. ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت مـنذ المـلحمة اليونانـية، وفـى مـلحمة "ألـف لـيلة ولـيلة" حيـث يكـون الكـلام أداة لمغالبة الموت والـتخلص منه، ومن أجل الحياة، والاستشعار بها، فى حين أن عدمه موت، ولو سكتت شهرزاد لكان فى ذلك موتها، وحكايتها هى محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة [٢٧].

وهـذه (التكاذيـب) هـى مسعـى لإقامـة هـذا الـنوع مـن الاتصـال، وهى تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغـة وإقامـة المشاركة الاتصـالية. والأعرابـيان هـنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقـرآن الغائـب ويلامسـان المفقـود مـن حـياتهما، وهـى حـياة صـحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكايـة مـن خـلال الليل والصيد والفرس. إنهما يحاولان استئناس المتوحش، واطلاق الأسير من الداخـل، ولـذا فإنهمـا يدخـلان فـى فعـل مشترك فيتكاذبان عن وعى وعن إدراك لخيالية المقول. والواحـد مـنهما لا يخـدع الآخـر، ولكـنه يشـترك مـع الآخـر فـى مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخـروج إلى المطلـق، حيـث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل فـى الـنفس فعـلا مؤقتا يخرجها عن زمنها المجدب إلى حلم خصيب تأنس به بعض الوقت، وهذه نعمـة تتجـلى فـى اللغـة وتظهـر، ولكـن اللغـة أخطـر الـنعم- كما يقول الشاعر هيدرلن- [٢٨] ومن خطورتهـا جـاءت هـذه الحكايـة الـتى يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد، ونأخذ التكاذيب كلها المـأخذ نفسـه، بوصـفها جنسـا أدبـيا أهملـناه زمـنا وحـق لنا أن نعود ونهتم به. ولم يكن الأعراب عابـثين حيـنما كـانوا يـتكاذبون، ولكـنهم كـانوا يمارسـون الحياة من داخل اللغة، بوصف اللغة كائـنا حـيويا نوعـيا باسـتطاعتها مـنح الإنسان كينونة نوعية مماثلة وجدها الأعراب فى التكاذيب فمارسـوها بإتقـان وإبداع وعن وعى كامل، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعيا متفوقا، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر، كما يقول أبو عمرو بن العلاء.

٣- ٢ تـتفاعل الحكايـة مـن خـلال دور القائل فـيها، فهـذان أعرابـيان قـال أحدهما ثم قال الآخـر، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين.

وهـى تفضـى إلى دلالـة ضـمنية كلـية واحـدة، وتوظـف العناصـر داخـل الـنص توظـيفا بنيويا مـتكاملا. والأدوات الفاعلـة داخـل الحكايـة تـبدأ مـن فعل القول المشترك، حيث يتم إلغاء المؤلف الفـرد، والمستمع الفرد، ويحل الإيجاب والتجاوب بديلا للدور التقليدى الذى يمارس سلطة وتسلط المؤلـف، على الخطاب وعلى المتلقى. ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلـة داخـل الحكايـة، وهـذه هـى: الفـرس/ الليل/ السهم/ الظبى. ويكون الفرس والسهم أدوات أساسـية للفعـل، بيـنما الـليل والظـبى همـا رمـوز الإنجـاز ومادتـه، والجمـيع هـى أهـداف. فكلا الأعرابـيين يطلـب ويتمـنى فرسـا ويتمـنى سـهما، وهما لا يملكان ذلك فى واقعهما ولكنهما يطلبانه فـى اللغة، ويجعلان اللغة تنوب عنهما بامتلاك المفقود، واستحضار الغائب. ولو امتلك الأول فرسا فإنـه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف [يقوم] بإيقاظ الليل من غفوته. كما أن الآخر لو امتلك سهما سحريا فسوف يصيد ما لايصاد من الظباء.

والحكايـة تـنص عـلى الفقد والحرمان من خلال استخدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة، ويحـدث ذلـك (مـرة)، وفـى هـذا إحالـة إلى الماضـى. والماضـى هـنا يـبعد القصة عن قيود التمنى، ويـرفعها عـن أن تكـون مجـرد هواجـس تهجـس بأوهـام الأمانى. فالإحالة على الماضى توهم بأنها

حكاية قد حدثت في مرة وأن لأحدهما فرسا، وللآخر سهما. وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالي سيطر عليه. بينما الثاني نال ظبيا بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه.

والليل موحش ومرعب، والجوع قاتل ونذير فناء، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة، وسوف تكون اللغة هي تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم. وفي ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منهما.

وهذه المواجهة تفضح وتكشف واقع الحال، فالأعرابيان حقيقة يعانيان من أسباب الفناء ويعيشان في حال من الفقد. فهما لا يملكان الأدوات الواقعية، والحكاية تفصح عن الغائب في حياتهما. ولكنها تفصح أيضا عن النوعية التي يملكانها ويملكان القدرة على استخدامها وهي (القول). ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر. ولقد قالا بما عجزا عن فعله ولذا صار قولهما فعلا. حيث أوجدا وابتكرا واقعا نصوصيا فيه كل ما هو مفقود وغائب، وكأن ذلك رقية سحرية تكسر لهما شروط الظرف وقيوده وعوزه ومواته. ومن هنا فإن اللغة هي اتصال حيوي يعادل الحياة، ويناهض الموت.

والحكاية هذه لا تدخل في اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسناتها، إنها تغوص في اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات؛ فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية وشاعرية [٢٩]، تتمدد في الموروث بداية ومسارا لتجعل هذه الحكاية جزءا من سياق ثري يعرفه كل قارئ للأدب. فالليل الأعرابي وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحري يتموج جالبا الهموم التي يجثم بها على الإنسان، ويطبق عليه كحيوان أسطوري غاشم؛ ذاك هو الليل كما صوره امرؤ القيس، وهذا هو الليل الذي كان يواجهه الأعرابي فيخاف منه ويرتعب. ولقد تعلم هذا الأعرابي أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان، وليس للمرء أن يهرب منه. ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه، حيث الليل يدرك الإنسان ولا منتأى عنه ذاك واقع الليل الأعرابي، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعرابي من ليله المتوحش، ولهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتنتقم من الليل، فجعلت الإنسان يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزّقه إلى قطع، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكي يرحل ويذهب.

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش، ويبشر نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء؛ فأسقط الخوف ودجن المتوحش، واستأنس واحدا من ظروفه الغاشمة.

لقد كان الليل وحشا مفترسا، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه، وهذا خلاص للإنسان من رعب. وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثاني من الحكاية محققا غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبي.

والظبي قيمة دلالية مهمة لحياة الأعرابي، فهو مادة غذاء ومادة بقاء. هو لحم يؤكل، وهو رمز للمرأة. فهو حيوان مبهج على نقيض الليل ذلك الحيوان المفترس والأعرابي الذي يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيدا يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته. فالظبي إذن مادة حياة، وهو عنصر حيوي يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش ولذا جاء الأعرابي الثاني بالظبي بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته.

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلا بأسباب، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم. فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذي يصل ما انقطع ويعطي صاحبه مرامه ولذا قال الأعرابي: (مازلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت)، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس. وهذا الفرس، الذي هو نكرة في الحكاية، هو الذي سيجعل الأعرابي فارسا لا راجلا، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد، فهو فارس لأن له فرسا، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع.

فالأعرابى هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرسا. والمطلبان معا مفقودان فى واقعه، ولكنهما موجودان فى النص يحضران ويتفاعلان.

والفرس أداة سببية ضد الليل، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذعر.

أما السهم فهو أداة سحرية، وكان لابد من كونه سحريا يميل ويتحرك صعودا وهبوطا حسب نوايا صاحبه ورغباته، وهو لابد أن يكون سحريا لأن الصيد نفسه سحرى. فالظبى رمز غنى يشع بالحياة والنماء، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة. وصورة المراوغة فيه هى من أبرز صفاته. والظبى إذا نفر لا يرجع إلى مكانه، وإذا غادر ظله لا يعود إليه. ولذا كان لابد من أداة لها قدرة خارقة على المخاتلة والملاحقة. والصيد السحرى اقتضى سهما سحريا. ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبى. والأعرابى فى الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبى ولكنه يقول إن السهم أخذه. وهذا رمز إلى الإمساك به حيا، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت. ولذا صار أخذ الظبى وصار تنبيه الليل، وفى المعنيين دلالات الحياة والحركة. وتتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد. ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالى يلاحق، وقدمت الليل وكأنه كائن حى ينام ويستيقظ، ويعتريه ما يعترى الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت، وانفصالها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها. كأن تكون قد تعبت من مسارها الأبدى، أو تكون نسيت واجبها فى المغادرة عند الصباح، أو أنها ملت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار، أو تاهت فى الطريق، أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيدها الذى تركها وحدها فى نهار الصحراء. وكل هذه معان من معانى الحياة ومناهضة الموت والتجمد والانصياع.

٣- ٣ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة فى الجنس الأدبى، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للرغبات المفصح عنها. وما النص؟ إنه الناتج الوظيفى لما تفصح عنه هذه الأداة الفنية. ولسوف نعرف الحكاية حينئذ تبعا لوظيفتها الدلالية بما أنها نص يكشف عن الرغبات ويعريها، فى حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها، وفن الحكى هو مخترع بشرى لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتى[٣٠].

ومن هذا المنظور تأتى رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها. على أن وظيفة الإشارة فى النص تتبدى بواسطة أسلبة الشخوص عناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية. ووظيفة الإشارة فى هذه الحكاية هى فى تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار، ومع العالم، وذلك بتحويل الحلم إلى رمز. ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة. ومادام الأمر كذلك فإن الهدف النهائى يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها.

وهذا الهدف النهائى هو الظبى الذى أخذه السهم. وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبى ليجعله مطلبا نصوصيا ويكون هو وظيفة النص وغايته والظبى هو حلم سابح فى المخيال المشترك لصانعى التكاذيب، وتحول فى الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبى، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية، وبعد تبادل حوارى اشترك فى إبداع الحبكة وتناميها. وكان لابد من إيقاظ الليل، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضياء الذى يكشف عن الظباء النائمة، ويتيح للسهم مجالا للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبى.

وإذن.. ما هذا المرموز إليه؟ ما الظبى، هذا الحلم المتحول، والرمز النصوصى الماثل؟

للظبى فى المخيال العربى- والأعرابى خاصة- تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعرى ارتباطا عضويا، و (يزخر الشعر الجاهلى بتشبيه المرأة بالظبية حيث

تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافي: به داء ظبي. وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تمائم تقي من الشرور، لأنها مخلوقات طاهرة لا يحسن مسها بأذى، ولكن العربى ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحبيبة، وقد كونوا عنها انطباعات فهى تنشط فى الليالى المقمرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شبابا وجمالا من زوجه الأولى فإنه يقول: الظباء على البقر. وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء... ... أما فى الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة... على هيئة مسميات أو صفات)[٣١].

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال– المتنبى) وكانت العرب تسمي الظباء مطايا الحب. وفى الأساطير يحمل الظبى روح دموزى الذى قتلته الغيلان وفى ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو: يا أنكيدو إن أمك ظبية. ولذلك فقد فرت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبغى[٣٢].

ومن هذا التاريخ الدلالى الثرى تبرز سمات أساسية هى الجمال والنفور والطهارة. وهذا (الجميل/ الطاهر/ النافر) لابد أن يكون رمزا للحبيبة وإشارة إليها، ولابد أن يقتضى ذلك معنى الجدة والطرافة. ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكى يمتلك الحياة، ويدخل فى عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده، غير أن الأعرابى فى الحكاية أطلق سهمه السحرى لا ليصطاد، ولكن ليأخذ الظبى. وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحب وجدّة. وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطالبها أن يبتكر أدوات السحر والاحتيال لكى يفضى إليها.

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه إلا النادر والفذّ)[٣٣]. فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء.

ومن رموزه أيضا الصحة والعافية، ومن أمثال العرب فى صحة الجسم قولهم: به داء ظبى، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبى[٣٤]. وله صفات أخر تنم عن النباهة والحيوية، فهو موصوف بالحذر فإذا (رابه ريب فى موضع شرد عنه ثم لم يعد. ومنه المثل: تركه ترك ظبى ظله)[٣٥]، وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحرى.

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية، صفة أخرى مادية وهى أن الظبية جراب صغير عليه شَعْر. وفى الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الأهل منها والعرب[٣٦].

هذا كله سياق غنى يجعل (الظبى) إشارة فسيحة الدلالة عميقة الحلم، ويوظفها كرمز حى يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب، ولكنها مطلب إنسانى حيوى.

وهذان الأعرابيان يتكاذبان بحثا عن الجمال والطهارة والحب، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يَمنة ويسارا وعلوا وانحدارا إلى أن تأخذ الظبى. ويحقق النص– إذن – مطلبه فى الجميل الطاهر وفى الحب والجدة، ولكن النافر يظل نافرا، فبعد أن سيطر النص على الظبى راح النص نفسه يمارس النفور والشرود، ليظل نصا شاردا يسهر الخلق جراه ويختصمون. ويظل النص كظبى نافر يحتاج إلى قراءة سحرية تحتال وتخادع النص لتأخذه كما أخذ السهم السحرى الظبى. وتبقى التكاذيب فنا عربيا غائبا وجنسا يحتاج إلى كشف واستكشاف، حيث يكون الأعراب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها.

وهـذا هـو الهـدف المتجـلى فـى هـذا النص بوصفه وظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية، حيـث يـتحول الحـلم إلى رمز، ويتجلى المرموز إليه من خلال ثرائه السياقى وتلاحمه العضوى مع الموروث الشعرى الـذى ظـل الشعراء يهجسون به ويتكاذبون فيه، لكى يظل الإنسان ذلك الكائن الـنوعى الـذى مـا انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعينا بلغة هى كائن نوعى حىّ، مثلما أنها فاعل وظيفى ومنفعل دلالى كهذه الحكاية.

٤- كل شيء يتكلم:

استتباعا لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميما للفكرة فإن كل دالّ هو بالضرورة رمز، وهو بالضرورة أيضـا مجـاز. وفـى الـبدء كـان المجاز كما يقول التشريحيون[٣٧]. وبذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتتكـلم. وهـذا مـا يحـيل إلـيه الأعـراب فى نسبتهم الكلام إلى كل كائن حىّ بل إلى كل كائن على الإطـلاق حـتى وإن كـان جمادا كالحجر والأرض، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة: (الأرض بتتكلم عـربى) [٣٨]، وهـى أغنـية معاصـرة تحـيل إلى مـوروث عمـيق الجـذور، وهـو مـوروث نطقـت فـيه الحـيوانات مـثل فـرس عـنترة وشـخوص "كلـيلة ودمـنة"، وقـبل ذلك كان (الضب) يتكلم بالشعر ويخاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم[٣٩].

وهـذه واحـدة مـن التكاذيب يرويها المبرد. وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع.

فالأشـياء إذن لهـا تـاريخ مـع اللغـة، تقول وتسمع، وتنشد الأشعار. والأعراب كانوا يستندون بخـيالهم عـلى هـذا المـنطق الخـيالى فـى أن الأشـياء تتكـلم، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور، مثلما يـروون أشعارا للملائكة وللجن وللشياطين. وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثى الحارث بن ظالم أحـد الجرهمـيين[٤٠]. وهذا ليس دجلا وتزييفا ولكنه خيال أدبى يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصـفها فـنا أدبـيا يعـتمد عـلى فكـرة مـنح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح. وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حـية ومنسجة مع نظام الحياة، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشى. ولهذا صار كل شيء عند الأعـراب يملـك حـياة وعواطـف وجدانـية توجـه حياته وتفسرها. ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بـنجومها وفسـروا علاقـات الـنجوم مع بعضها تفسيرا فيه حياة وإحساس. فالدَّبران. وهو نجم بين الـثريا والجـوزاء. لـه قصـة حـبٍّ تراجـيدية مـع الثريا. وهو لحبه إياها قد خطبها واستعان بالقمر لـيزوجه مـنها ولكـن الـثريا تمنعـت وقالـت للقمـر حيـنما فاتحهـا بأمـر الدبـران. مـاذا أفعل بهذا السُّبروت الـذى لا مـال له. ونتـيجة لهـذا الحـرمان ظـل الدبـران يدور فى السماء مستجديا ومعه صلاصـة يـتمول بهـا، فهـو يتـبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه، فى حركة أبدية فرضها الحـب علـيه وظـل يـتابع محبوبته ويجرى وراءها محروما منها مثلما هو محروم من المال. فهو فى حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله فى من يحب [٤١].

وفـى هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال، وفيها إشارة إلى الغايـة المطلوبـة. وتلـك هـى قـراءة أعرابـية تكاذبـية لصفحة السماء تجارى حكاية الليل النائم والسـهم السحرى فى إفصاحهما معا عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود، بل إن هذه الحكاية تفسـر تلـك وتحـيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيرا. والمنشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لـتكون متكـلمة ومتحركة، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصيبها ما يصيب الأحياء، ولذا فإن (الجدى قـتل نعشـا فبـناته تـدور بـه تـريده، وإن سهيلا ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحته حيث هو وضـربها بالسـيف فقطع وسطها، وإن الشِّعرى اليمانية كانت مع الشعرى الشامية ففارقتها وعبرت المجـرة فسـميت الشعرى بالعَبور فلما رأت الشعرى الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمصت عينيها فسميت الشعرى الغميصاء) [٤٢].

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما فى داخل الشىء لتحركه بالحياة والخيال. فتولد اللغـة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التى تجعـل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل. ويكون الكذب هنا أساسا جديا لا يتحقق الفعل الحى إلا به. ومن هنا يجىء قول زيد الخيل واصفا معركة اشترك فيها فيقول:

بنى عامر هل تعرفون إذا غدا
أبو مكنف قد شدّ عقد الدوابر
بجيش تظل البلق فى حجراته
ترى الأكم منه سُـجّدًا للحوافر
وجمع كمثل المحل مرتجس الوغى
كثيـر تواليـه ســريع البــوادر

وهـذا الجمـع الكثـيف الـذى كمـثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتتالى هجماته بكـثرة وإرهـاب تجعـل الـنهار لـيلا وتسـد أفـق الشـمس، هـذا الجيش الليلى الضارب لم يكن فى الحقـيقة سوى ثلاثة خيول[٤٣] كما يروى المبرد، أحدهما كان للشاعر. وهذه حقيقة لا تمكّن الشاعر من أن يقول شعرا لو أنه اختار الصدق فى القول. ولكنه لكى يقول شعرا لابد له من اختلاق حكاية مـن التكاذيـب تمنحه مادة شعرية وتغذى لغته بالخيال والتمثيل فيملأ فراغ الواقع بتكاذيب اللغة. وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشاعرية هنا.

وفـى هـذه الأبـيات أخـذ الشـاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشـود، وهـو أن يكـون للشـاعر جـيش عـلى تلـك القـوة والمـنعة والسـلطان، لكـى يشعر بالأمان والانتصـار. واللغـة قـادرة عـل مـنحه هـذا الشـعور ولقـد فعلـت حيـنما طلـب مـنها ذلك عبر باب التكاذيب.

والمسـألة ليست فى استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط. ولكنها أيضا فى استقراء وتفسير المـنطوق. مثـلما فعلوا فى تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها، ومثلما فعل عنترة فى قراءته للغـة فرسـه. وهى لغة يدرك عنترة أنها تختلف عن التعبير المعهود، ولذا فهى تقتضى فهما خاصا بما إنها لغة خاصة، وهذا الفهم شرط للتفسير، ولذا يقول عن فرسه:

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى
أو كان لو علـم الكـلام مكلـمى

إن الـذى يـنقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام)، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغـة العلمـية لغـة الـبرهان والعقل والحجة، أى لغة الواقع ولغة الصدق. ولكن هذا النوع من اللغة لـيس ضـروريا فـى الشـعر. إن لغـة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هى ما نجده فى البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصحا عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس:

وازور من وقع القنا بلبانه
وشـكا إلــىّ بعبـرة وتحمـحم

عجـز الفرس عـن (المحـاورة) وعـن (عـلم الكلام) ولهذا راح يبتكر لنفسه لغة أخرى تخصه، وهى لغة تتمثل بالازورار والتحمحم والتعبير بالعَبرة. إنها لغة تكشف عن العجز وعن التعويض فى آن. وإن كـان الفـرس لا يعـلم الكـلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصه، ولم يحتج الأمر إلا إلى مـتلق يسـتقبل هـذه اللغـة ويفك شفرتها ويعى أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقه. وهذا ما جعل عـنترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك تأسست منه حكاية التكاذيب.

ومـثل عنترة كان امرؤ القيس شاعرا ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها. وخاطب الليل المتوحش راجيا منه الانجلاء:

وليل كموج البحر أرخى سـدوله

علـيّ بأنواع الهمــوم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجــازًا ونـاء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلا حيوانيا له صلب وأعجاز وصدر، وهذا الحيوان المتموج يدخل مع الإنسـان فـى مغالـبة يحـاول فيها الليل/ الحيوان أن يداهم الشاعر بجسده الضارب، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان مناديا إيـاه بـأن ينكشـف وأن ينجـلى. والانكشـاف فعـل مـن أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار- كما أشرنا أعلاه- ولكن الانكشاف والإظهار النصوصى هو إفصاح عن الشكل وإشارة إليه، ولهـذا فإنـه لايفضـي إلى حلّ المشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكل، ولذا جاء الإصباح مماثلاً للـيل فـى ابـتلائه وهمومـه عـند امرئ القيس: وما الإصباح منك بأمثل. فانجلاء الليل مثل انجـلاء النص لا يؤدى إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومحنته. وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحركه بالقول ومخاطبته لليل بوصفه كائنا حيا متحركا، يتحرك هنا مثلما، فـى حكايـة التكاذيـب، والحـركة والـنوم كلاهمـا فعـلان مـن أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحى ومخاطبته.

مـن هـذا نـرى أن العربى قد جعل الأشياء تتكلم، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم، وقام هو بالـتحدث إلـيها ومخاطبـتها، كمـا فعل امرؤ القيس مخاطبا ليله الحيوانى، ثم إن العربى راح يقرأ ويفسـر لغـة الأشـياء حيـث قـرأ الـنجوم وفسـر حركـتها، وتفاعل مع حمحمة الفرس وتعبيره (من العـبرة، بفـتح العـين)، وهـذا تقليد عربى عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا. ولم يزل فاعلا مستمرا حيث تتكلم الأرض بالعربية، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء، كما تروى عجائزنا فى القرى والأريـاف وذلـك حيـنما كـان كـل شـيء يحكـى[٤٤]. وهـذه جملـة ترددها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها فى عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم.

إذن هـناك لغـة وهـناك منطق. وليست المشكلة فى (وجود) هذه اللغة وحدوثها. ولكن المشكلة فـى إدراكـنا لهـا وفـى مقدرتـنا عـلى قـراءتها. وهـذا الإدراك وهـذه المقـدرة لا يحدثان إلا بموهبة تسـتطيع القفـز عـلى حدود الاصطلاح القاطع، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيـث أعطاهمـا الله علما نورانيا من عنده تعالى وفضلهما فى ذلك على كثير من العالمين. ومن هذا العـلم معـرفة سليمان لمنطق الطير والنمل. وهى لغة تختلف عن لغة البشر وتفترق عنها، وابن كثير يقـول بخطـأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان مـيزة أو فضـل عـلى غـيره، (ولكـن الله سـبحانه كـان قـد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور فى الهـواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)[٤٥]. ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيطان، وأنها كانت عرجاء)[٤٦].

أمـا داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه وكذلك الجبال، ويقول ابن كثير فـى تفسـيره لآية (إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق، والطير محشورة كل له أواب) يقـول إن الطـير إذا مرّ به وهو سابح فى الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الذهاب، بل

يقف فى الهواء ويسبح معه وتجيبه الجبال الشامخات ترجّع معه وتسبح تبعا له(٤٧)، وتظل الطير محشورة أى محبوسة فى الهواء مادام داود يترنم وذلك لطيب صوته فى القراءة حيث وهبه الله جمالا. وجمال اللغة فى صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبح ربها وتنزهه بلغة تخصها فهمها سليمان، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيما ورد فى الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لهن تسبيحا كحنين النحل، ونهى عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح)(٤٨) ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسماء حتى الجماد لله تعالى(٤٩) والتسبيح لغة خاصة تفهم فهما خاصا بنغمة خاصة. ولسنا فى هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر- بدلا عن الجذع- ذهب إلى المنبر، فحن الجذع فأتاه فاحتضنه فسكن، فقال: لو لم أحتضنه لحنّ إلى يوم القيامة)(٥٠). وفى روايات أخر تقول أن الجذع خار من البكاء حتى تصدع وانشق وسمعه أهل المسجد، ولم يهدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن.

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتا ولكنه حيّ له شعور وحسّ يألف ويحب ويشعر بالفقد والحرمان، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه.

وإذا ما قال العرب إن كل شيء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سندا قويا من الآثار الدينية فى القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها.

وما دمنا قد دخلنا فى أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم فى الدراسات العلمية الحديثة، التى تقول بوجود جهاز عصبى فى الأشجار به تحسّ رتدرك ما حولها من العالم، وتنفعل إيجابا أو سلبا مع نوايا الناس فى تعاملهم معها.

وفى جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجارا تتبادل المعلومات فيما بينها، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار فى الغابة، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمى أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمتار. وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء. وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية متراتبة تؤدى به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها.

ومن هنا فإن: كلّ شيء يتكلم:

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكواتيون، مثلما يقوله الشعر. ويجد هذا الزعم الشعرى مصداقا وتصديقا له ببعض ما ورد فى الآثار اليقينية، وما يرد فى العلم الحديث. فاللغة إذن هى الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءا من هذه الظاهرة.

٥- التكاذيب بوصفها جنسا أدبيا:

يرى بعض الدارسين الأوربيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربى، وذلك فى رأيهم لأن العرب جنس بشرى موهوب فى صناعة الكذب(٥١) وهذا قول لا يأتى مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد فى مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائى وعلاقة ذلك باللاحقيقة،- أو حسب لغة المبرد- بالأكاذيب. ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحا فى أن التكاذيب فن أدبى ومهارة إبداعية.

ولقد جعل (لاكان) الكذب واحدا من أهم الفروق بين لغة الحيوان ولغة البشر، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب(٥٢).

وإن كـان الكـذب أساسـا فنـيا للـرواية، وأساسـا اصطلاحيا في التفريق بين الحيوان المحدود الموهـبة في قدرته والإنسان الموهوب في إبداعه اللغوى، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطا أدبيا يجب استقصاؤه والنظر فيه.

عـلى أن الموهـبة هـذه لا تخـص العـرب- كمـا ينقل تودورف- بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسـجل مـع فـن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعا، وأسطورة هيرمس التى تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصـال، والـبلاغة هى له، لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو فى المهد وعمره يوم واحد، إذ سرق قطـيع غـنم مـن أبولو بعد ولادته مباشرة، وفى الغد أنكر هذه السرقة قائلا كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس. ثم راح هيرمس المولود توّا يستخدم مهارته فى الكذب والحيلة فخدع السلحفاة وجعـلها تتـبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثارة(٥٣). وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة. وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغويه حاذقة.

ومـن هـنا تتأسـس علاقـة عضـوية فـيما بـين الكذب وفن الرواية، وتتعزز هذه الصلة فى أدب أمـريكا اللاتينـية حيـث فـى السـرد يـأتى متشـابها تمام الشبه مع التكاذيب ويبرز الشاعر والناقد الأرجنتيـنى بورخـيس بابـتكاره لجـنس أدبـى هـو: (fiction)، وهـى حكايات على شكل (مقالة قصصـية) تعـتمد على تكثيف الوهم والحلم البشرى وتُبنى بناء تهكميا تمتزج فيه السخرية بالعبرة. وأصـدر بورخـيس مجموعـة مـن هذه الحكايات عام ١٩٤٤(٥٤)، فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصـور عـالم تخييـلى فانـتازى مـرغوب ومسـتحيل، يعمد الشاعر فى هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلى فيما بين الفانتازيا والمحسوس(٥٥). ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية.

وهـذا يفضـى بـنا إلى القـول إن الكـذب بمعناه المصطلح عليه فى المبحث الأول أساس للرواية وفـن السـرد مثـلما هـو أسـاس للشـعر. ولـولا هـذا الأسـاس لما كانت الرواية ولا كان الشعر. وتأتى (التكاذيـب) لـتكون فـرعا لذلـك الأسـاس. وهى- هنا- جنس أدبى متفرع عن الكذب الاصطلاحى ذاك، وهـذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية، وكلها فروع لأصل واحد. ومع منافسة التكاذيـب لهـذه الأجـناس فإنهـا تغذيهـا دون أن تـذوب فيها. وهذا بورخيس يبتكرها فنا يستقل بمصـطلحه. كمـا أن حكايـة التكاذيـب- عـندنا- بعناصرها الأربعة صارت أساسا للشعر من خلال تحرك هذه العناصر فيه. فالليل والفرس والسهم والظبى كلها قيم شعرية غنية فى موروثنا الشعرى. ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر. وإنه لمن الممكن جدا أن نقرأ وأن نفسر الشعر العـربى كلـه مـن خلال هذه العناصر الأربعة. فهى له ولنا مقاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتحيل إليه.

ولأن التكاذيـب أسـاس تكويـنى فى الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطا لفهمنا لهـا من جهة، ثم لإعطائها حقها المعنوى من جهة ثانية، بوصفها جنسا أدبيا له شروطه الخاصة فى الإنشاء وفى القراءة وفى التفسير.

ولـنعد - مرة أخرى - إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص، ولسوف نرى هنا أن هـذه الحكايـة لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة، مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر. ولـو حاولـنا تعـريف هـذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح، وإنها لا تقوم على المخادعـة والـتحايل المسـلكى، لأن المشـاركين يدركـان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول، ولا أحـد مـنهما يخـادع الآخـر أو يضـحك عليه. وهى لا تقوم على التزييف ولا على استغفال المتلقى، وليس من وراء إنشائها أى مصلحة مادية أو شخصية.

وبمـا أنهـا ليسـت كذلـك فهى إذن نشاط لغوى تخييلى له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهـارة والفطـنة والذكـاء. فهـى-إذن- تمـاثل الشعر، كمـا يعرفه الجرجانى فى أنه (علم من علوم العـرب يشـترك فـيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له)(٥٦). تلك شروط الشعر، ولابد

أنهـا أيضـا شـروط التكاذيـب ممـا يجعـلها جنسـا أدبـيا مـثل سجـع الكهان وهو فن أدبى، ومثل المقامـات وهـى فـن يقـوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظريفة والبديعة. وتكون التكاذيب جنسـا مـثل هـذه الأجـناس تغـذى الأجـناس ولا تذوب فيها. وإن كان لكل جنس وظيفة، حسب مفهـوم ايـزر عن وظيفة الإشارة مما يسبب وجودها، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها مـن حيـث إنهـا نـص يفصـح ويكشـف، وفـى الوقـت ذاتـه نـص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجـلى مـن خـلال اللغـة، لـيحفظ للإنسان موقعا فى دورة الحياة يدوم هذا الموقع مادامت اللغة. ويـتحقق ذلـك مـن كـون اللغـة استنطاقا للمسكوت عنه وتشجيعا للنفس المكسورة كى تصلح كسرها بالـنص. وكذلـك فـإن الـنص يفصـح عـن مشـكل التعبير الإنسانى عن الذات الإنسانية. فهو إعلان حـياة وحيوية ضد العنّة اللغوية والعجز الإنشائى. وفيه يأتى الخيال فعلا إبداعيا لتخليص الإنسان مـن مشـكل (العـنة). وتكـون التكاذيـب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظـرفى والذاتـى. ولا يقـف الأمـر عـند حـدود المـبدع الأعـرابى، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المـتلقين بمـا إنهـا لغـة إنسـانية تـأتى إلـينا وننفعل بها، جزءًا منا (تعبيرًا عنا) وصورة لنا تهجس بهواجسـنا كأنهـا علمنا الأول. زمن طفولتنا وزمن خيالاتنا وأحلامنا. هى لنا العتق والانطلاق وعبور الظرف والمشكل. والتكاذيب إذ تعبر عن خوف الأعرابى من الليل ومن الجوع فهى فى الوقت ذاته تحريـر وانعـتاق مـن اللـيل ومـن الجـوع، مـن القحـط والجفـاف، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلا للظـرف الجـامد. ووظـيفة الـنص هـنا لـن تكـون تطهيريـة، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العـاطفى بواسـطة إرضاء إحساسه المعبر عنه، ولكن الوظيفة تتأتى من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصـر خـيالى فعـال يـرتقى بـالذات المـبدعة، بعـد أن كانت هذه الذات تعانى من عناصر الإحباط المدمرة. وهذه الوظيفة تفعل بالقارئ مثلما تفعل بالمبدع.

وكـون التكاذيـب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنسا أدبيا متميزا بنفسه ومختلفا عمـا سواه. وهى تملك هذه الأهمية لأنها تنطوى على تاريخ غنى من التعبير المجازى، والمجاز هو الأصـل الإبداعـى، ولذلك فإن التعبير المجازى يصبح تاريخا للذات المبدعة، ويكون علامة عليها، مثـلما أنـه وجـود مسـتمر لهـا يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها فى وحدة تفاعلية مشتركة مادام النص ومادامت القراءة. والوجود الذى من الممكن أن يكون مفهوما هو النص كما يقول جادامر(٥٧).

وبذلك يكون النص تبيينا وإظهارا، وكل مظهر فهو منصوص (٥٨).

وكمـا يقـول عمـر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه) (٥٩)؛ فإن التكاذيـب هـى تـاريخ الوعـى الأعرابى، والكشف عنها هو كشف وإظهار الذات الأعرابية المنطوية خلـف النص، وبذا تكون هى أصح علم أعرابي لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم. لا بوصفها حقـيقة، فهى ليست حقيقية وليست واقعية وثائقية، إنها كل ما هو (ليس) فهى (الـ ليس) المغاير والمخـتلف، هى الغائب والمفقود وهى الذات تبحث عن ذاتها. أو لنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هى الـذات الأعرابـية حيـنما تـزيف ذاتهـا وتلغـى واقعها، لتضع بدلا عنه واقعا وهميا لا وجود له إلا باللغـة. وهـذه التكاذيـب هـى هـذا الوجـود المبـتكر بكـل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتلاك، حيث صار الظبى رمزا لذلك كله، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلبا يتطلع إليه المبدع، وتحول الـنص بعـد ذلـك لـيكون هـو الظبى النافر الذى يحتاج إلى سهم سحرى ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيرا.

الهوا مش والمرا جع:

١ ـ المبرد: الكامل ٢/ ٥٤٨- ٥٥٠ (تحقيق زكى مبارك) مطبعة البابى الحلبى، القاهرة ١٩٣٧م.

٢- مـن أجـل التمـيـز اصـطلاحيا بين الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر: عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير ١٢٤- ١٣٦- النادى الأدبى الثقافى- جدة ١٩٨٥ م.

٣- من قولهم (فضا المكان يفضو فضوًا) إذا اتسع فهو فاض: الزمخشرى أساس البلاغة. مادة (ف ض و).
٤- الزمخشرى: الفائق في غريب الحديث، ٣/ ٢٥٠ ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم. نشره عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د. ت.
٥- ابن فارس: الصاحبى ٥٨ ، تحقيق السيد صقر، مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٧٧ م.
٦- الزمخشر ى: الفائق ٢/ ٢٥٠.
٧- السابق، (انظر القاموس المحيط مادة: كذب).
٨- الزمخشرى: الفائق ٢/ ٢٥٢.
٩- القاموس المحيط، مادة (كذب).
١٠- السابق.
١١- الزمخشرى: أساس البلاغة ٥٣٩ ، دار صادر، دار بيروت، بيروت ١٩٦٥.
١٢- ابن فارس: الصاحبى ٥٩.
١٣- الزمخشرى: أساس البلاغة ٥٣٩ (انظر القاموس مادة: كذب).
١٤- الجرجانى: أسرار البلاغة ٣٤٧، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف استانبول ١٩٥٤ م.
١٥- السابق ٢٤٩- ٢٥١.
١٦- ابن فارس: الصاحبى ٤٦٦.
١٧- أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين ١٣٧ تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٢م
١٨- ابن فارس: الصاحبى ٤٦٦.
١٩- ابن سلام الجمحى: الطبقات ٢٥/١ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤ م.
٢٠- ابن فارس: الصاحبى ٥٨.
٢١- السابق نفسه.
٢٢- ثعلب: مجالس ثعلب ١/ ١٠ تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م.
٢٣- عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير ٣٢٦.
٢٤- عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة: انظر السابق ص ٧.
٢٥- عبد اللطيف اللعبى: حرقة الأسئلة ١٠- ١١ ترجمة على تيزلكاد، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٢ م.
٢٦- انظر:

S.Schneiderman: Art as Symptom. (Criticism and Lacan. Ed. by P.C. Hogan and L.Pandit, the University of Georgia press) Athens and London, 1990. p.209.

٢٧- انظر:

The Foucault Reader ed, by P. Rabinow. Pantheon Books, New York 1984, p.102.

٢٨- أوردها عبد الرحمن بدوى: مدخل جديد إلى الفلسفة، ص ٢٥٧، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٩م.
٢٩- للتفريق الاصطلاحى بين الشاعرية والشعرية انظر: الغذامى، الخطيئة والتكفير ١٩- ٢٢.
٣٠- عن ذلك انظر:

The Future of Literary Theory. Ed. By R.Cohen Routledge New York and London 1989. p.p209-211.

٣١- عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء قبل الإسلام، ٢٢٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ م.
٣٢- السابق. وانظر على البطل: الصورة فى الشعر العربى، ص ٦٣ وما بعدها.
٣٣- الثعالبى: ثمار القلوب ٤٠٨، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ م.
٣٤- السابق ٤٠٩، انظر مجمع الأمثال للميدانى ٩٣/١.
٣٥- الزمخشر ى: الفائق ٢٧/٢.

٣٦- السابق ٣٧٤.

٣٧- انظر.

Norris C: Deconstruction, theory and pratice Methuen, London and New York 1982. p.123.

٣٨- الأرض بتتكلم عربي: أغنية مصرية قيلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلي، وغناها سيد مكاوي بلحن شرقي وصوت احتفالي يحتفل بالأرض وعروبتها وإرادتها في التحرر والعودة إلى الجسد العربي.

٣٩- المبرد: الكامل ٢/ ٥٤٨.

٤٠- السابق. وانظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ص ١٧ وما بعدها، المطبعة الأميرية، بولاق ١٣٠٨ هـ.

٤١- الميداني: مجمع الأمثال ٢/ ٣٥٤ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د. ت.

٤٢- السابق.

٤٣- المبرد: الكامل ٢/ ٥٥١.

٤٤- الحصاة الرقطاء رمز يستخدم في الحكايات الشعبية في القصيم، وينسب إلى هذه الحصاة أفعال الكلام وكشف الأسرار.

٤٥- ابن كثير: تفسير ابن كثير ٣/ ٣٥٨، دار الفكر، القاهرة، د. ت.

٤٦- السابق ٣٥٩.

٤٧- السابق ٤/ ٢٩.

٤٨- السابق ٣/ ٤٢.

٤٩- السابق ٢٩٧.

٥٠- ابن ماجه: السنن ١/ ٢٥٩ تحقيق محمد مصطفى الأعظمي. نشره المحقق، الرياض ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

٥١- انظر:

T.Todorov: Introduction to Poetics, University of Minnesota press, Minneapolis 1981 p.18.

٥٢- المرجع المذكور في الهامش رقم ٢٦ ص ١٥.

٥٣- نفسه ص ٢٠٩، ٢٢١ وانظر أيضا:

New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn. London. 1974. p.123.

٥٤- انظر:

J.Cuddon: Literary Terms Penguin Books, London 1979. p.271.

٥٥- موريـنو: أدب أمريكا اللاتينية ١/٣٠٧، ٣١٥ ، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد. عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧ م.

٥٦- الجرجاني: الوساطة ١٥.

٥٧- بوبنز: الفلسفة الألمانية الحديثة ٨١ ترجمة: فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلا من كلمة اللغة في الاقتباس.

٥٨- مجالس ثعلب ١٠.

٥٩- ابن سلام. طبقات ١/٢٤.

تمثيل التابع والمحاورون الأنثروبولوجيون (*)

إدوارد و. سعيد (•)

قدمت هذه الورقة لأول مرة ضمن إطار إحدى جلسات الاجتماع السنوى السادس والثمانين لاتحاد الأنثربولوجيين الأمريكيين فى شيكاغو فى ٢١ نوفمبر ١٩٨٧، وذلك بناء على دعوة من الأساتذة الدكتورة كاثرين فيرديرى الأستاذة بجامعة جونز هوبكنز التى أدين لها بالكثير من الشكر والعرفان. ولقد كان عنوان الجلسة "محاورو الأنثربولوجيا: إدوارد سعيد وتمثيلات التابع" ورأسها ونظمها الأستاذ الدكتور ويليام روزبيرى (من نيوسكول) وطلال أسد (من هل) اللذان اشتركا فى المناقشة أيضًا. وقد اشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور آن ستولر وريتشارد فوكس وريناتو روزالدو وبول رينبو. وأود أن أعبر عن عميق امتنانى لما أبدوه جميعهم من تعليقات وملاحظات قمت بإدخال بعضها فى هدوء فى النص المنقح. وهناك أيضا عدد من الملاحظات التى تفضلت الأستاذة الدكتورة ليلى أبو لغد بإبدائها، كما أود أن أعرب عن امتنانى للأستاذة الدكتورة ديبورا بول (ميتشيجان) لما ابدته من مقترحات قيمة.

"كريتيكال إنكويرى" ١٥، (شتاء ١٩٨٩)
Critical Inquiry 15 (Winter1989)

تنبع المفردات الأربع الرئيسية فى عنوان هذه الملاحظات من مجال مضطرب بعض الشيء وغير مستقر. فعلى سبيل المثال يصعب الآن إنْ لم يكن مستحيلاً أن نتذكر وقتًا من الأوقات لم

(*) المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢.

(•) إدوارد سعيد هو أستاذ الآداب الإنجليزية والمقارنة بجامعة كولومبيا.

نشر هذا المقال بمجلة كريتيكال انكويرى Critical Inquiry تحت عنوان Representing the Colonized: Anthropologyes Interlocutors, وقام بترجمته حازم عزمى المعيد بقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة، فرع بنى سويف.

يتحدث الناس فيه عن وجود أزمة فى التمثيل. وكلما عني الباحثون بتحليل هذه الأزمة ومناقشتها بدا أصلُ نشأتها أكثر قدمًا. إن آراء ميشيل فوكو Michel Foucault تبدو صياغة أكثر إحكامًا – ولا أقول أكثر جاذبية – للفكرة نفسها التى نجدها فى أعمال مؤرخين أدبيين من أمثال إيرل واسرمان Earl Wasserman وإريك أويرباخ Erich Auerbach و م. هـ. أبرامز M.H. Abrams، هذه الفكرة التى تقول إنه مع تصدع الصورة الكلاسية للاتفاق الجماعى فى الرأى فقدت الكلمة مصداقيتها بوصفها وسيطا شفافا يتبدى من خلاله سرّ الذات. وفى المقابل برزت اللغة جوهرًا معتمًا غامضًا وإنْ اتصف بتجريد غريب، ومن ثم صارت اللغة منذ ذلك الحين موضوعا للدرس الفقهى. واستعصت على أى محاولة لتمثيل الواقع على نحو يرتكز على المحاكاة، وأخذت فى العمل على تحييد هذه المحاولات.

ففى عصر نيتشة Nietzche، وماركس Marx، وفرويد Freud لم تقتصر التحديات التى تواجهها محاولات تمثيل الواقع على الوعى بالأشكال والأعراف اللغوية، بل صار لزاما عليها أيضا أن تواجه ضغوطًا من قبل قوى أخرى تجاوز حدود الذات والقدرة البشرية، بل تجاوز الحدود الثقافية أيضا، وأعنى بهذا قوى الطبقة، واللاوعى، والنوع، والعرق والبنية. أما عمّا أحدثته هذه القوى من تحولات فى مفاهيمنا القديمة فحدّث ولا حرج، إذ إنّ تلك الماهيات التى كانت فى الماضى تدخل ضمن نطاق الثوابت، كالمؤلف والنص والمحسوسات، صارت اليوم من قبيل الأشياء التى لا يمكن الإدلاء برأي قاطع فيها. إن تمثيل أحد الأشخاص أو حتى تمثيل شيء ما قد صار من قبيل المحاولات الشاقة التى تتسم بالتعقيد والصعوبة البالغين. أمّا التكهن بنتائج هذه المحاولة على نحو قاطع وحاسم. فيكاد أنْ يكون ضربا من ضروب المستحيل.

أمّا فكرة التابع أو المُستَعْمَر The Colonized وهى ثانية المفردات الأربع الرئيسية، فهى الأخرى لا تبرأ من تذبذب المفهوم. فقبل الحرب العالمية الثانية كانت الكلمة تدل على سكان العالم غير الغربى، غير الأوربى، هؤلاء الذين تمكن الأوروبيون من إخضاعهم لسيطرتهم فضلا عن احتلال أراضيهم.

ومن هنا نرى أن ألبرت ميمى Albert Memmi يضع المُستعير (بضم الميم وكسر الثانية) والمُستعمَر (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى عالم فريد من نوعه له قوانينه وأوضاعه الخاصة به، فى حين نرى فرانز فانون Frantz Fanon فى كتابه (معذبو الأرض) The Wretched of the Earth يتحدث عن المدينة المحتلة بوصفها مقسّمة إلى شطرين منفصلين لا يتواصلان مع بعضهما البعض إلا عبر منطق العنف والعنف المضاد. وعندما صارت أفكار ألفريد سوفى Alfred Sauvy عن العوالم الثلاثة جزءا من المؤسسة الاجتماعية، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، أضحى مصطلح "التابع" مرادفا لمصطلح "العالم الثالث".

بيد أنّ الوجود الاستعمارى للقوى الغربية ظل قائما فى مناطق عديدة من أفريقيا وآسيا اللتين استقل الكثير من بلدانهما فى فترة الحرب العالمية الثانية تقريبا. ذلك أنّ فكرة "التابع" لم تكن جزئية تاريخية انتهت مع حصول الدول المحتلة على حق السيادة القومية، بل هى فئة يصنف تحتها سكان الدول حديثة الاستقلال، مثلهم فى ذلك مثل رعايا المناطق التى لا زالت مستعمرة من الأوروبيين الذين استقروا فيها. وهكذا قدر للعنصرية أن تظل قوة كبيرة لها آثارها المدمرة فى الحروب الاستعمارية قبيحة الوجه، وفى داخل أنظمة الحكم المتسلطة. ولذلك حملت تجربة الاحتلال الكثير من المعانى لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التى لم يكن لرحيل الشرطى الأبيض وإنزال آخر علم أوروبى – وأنا هنا أعيد صياغة ما قاله فانون – أثر فى إنهاء تبعيتها للغرب وتحررها من سلطانه. ذلك أن الوقوع فى شباك الاحتلال كان قدرا آثاره مزمنة ونتائجه ظالمة إلى حد بعيد، خصوصا بعد الحصول على الاستقلال القومى. وهكذا تشكل واقع التابع من

خليط من الفقر والاعتماد على الغير والتخلف والعديد من أمراض السلطة والفساد، بالإضافة طبعا إلى بعض الإنجازات الملحوظة فى مجالات الحروب ومحو الأمية والتنمية الاقتصادية. لقد تمكن التابعون من تحرير أنفسهم على أحد المستويات، ولكنهم على مستوى آخر ظلوا ضحايا لماضيهم.

وبعيدا عن دلالات الأسى تجاه الذات وخضوعها المطلق، فإنّ مفهوم "التابع" قد اتسع ليحتوى نوعيات أخرى من البشر مثل النساء والطبقات المغلوبة على أمرها والأقليات القومية، بل حتى أصحاب التخصصات الأكاديمية الفرعية أو الهامشية. وسرعان ما صيغت حول مفهوم "التابع" العديد من الألفاظ والعبارات التى تؤكد كلها هامشية تلك الفئة من البشر وثانويتها، فهم على حد تصوير ف. س. نايبولV.S.Naipaul الساخر أناسٌ قُدِّر لهم أن يكتفوا باستخدام التليفون دون أن يخترعوه قط. وهكذا ظلت مكانة "التابعين" دائما هامشية قوامها الاعتماد على الغير، وظل الجميع على نظرتهم إليهم باعتبارهم شعوبا متخلفة أو على أفضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علما وقوة، فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا ينازعه فى ذلك منازع.

وبعبارة أخرى فإن العالم قد ظل على ما كان عليه من انقسام إلى سادة وتابعين، فإذا كان تصنيف الإنسان الأدنى قد اتسع ليشمل نوعيات جديدة من البشر داخل إطار عصر جديد، فما هذا إلا دليل جديد على سوء حظ ذلك الإنسان التعس، إذ صار انطباق صفة "التابع" على أحد الأشخاص يعنى بالضرورة انتماءه إلى العديد من الماهيات المختلفة، تلك الماهيات التى تنتمى بدورها إلى بقاع وأزمنة مختلفة ومتفرقة، وإنْ اشتركت جميعها فى واقع واحد ألا وهو واقع الدونية.

أما بالنسبة للأنثروبولوجيا بوصفها تصنيفا (أو مقولة) فأظنها فى غير حاجة إلى مثلى لكى يضيف جديدا إلى ما كُتب أو قيل عن الأزمنة الراهنة التى يعانيها هذا العلم أو على الأقل تعانيها بعض فروعه. وبشكل عام يمكننا هنا أن نشير إلى اتجاهين فى هذا المبحث، أحدهما هو ذلك الاتجاه الذى تولد عن مجال الآراء العلمية خلال العشرين عاما الماضية تقريبا، وهو الاتجاه الذى يدعو إلى الوعى بدور المؤسسة الاستعمارية الغربية فى توجيه مسار دراسة المجتمعات "البدائية" وتصويرها، تلك المجتمعات غير الغربية والتى دونها تقدما. ولقد تمثل هذا الدور الاستعمارى فى محاولة استغلال الغرب لتلك المجتمعات واتكالها عليه. فضلا عن اضطهاد الفلاحين والتلاعب بأقدار تلك الشعوب ومحاولة توجيه سياستها، بحيث تخدم فى ذلك الأغراض التوسعية الغربية. وسرعان ما أثمر هذا الوعى العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الماركسية أو المناهضة للإمبريالية، وهو ما نجده على سبيل المثال فى أعمال إريك ولفErik Wolf وفي دراسة وليام روزبيرى William Roseberry (القهوة والرأسمالية فى الأنديز الفنزويلية) Coffee and Capitalism in the Venezuelan Andes ودراسة جون ناش June Nash (نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا) we Eat the Mines and the Mines Eat us ودراسة ميكائيل توسيج Michael Taussig المسمَّاة (الشيطان وصنمية السلع فى أمريكا الجنوبية) - The Devil and Commodity Fetishism in South America بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى. ولقد واكب هذه الحركة المضادة العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الأنثوية، وذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب، ونذكر منها هنا على سبيل المثال دراسة إميلى مارتن (المرأة في الجسد) The Woman in the body ودراسة ليلى أبو لغد Lila Abu - Lughod (العواطف المحجبة) Veiled Sentiments، كما واكب هذه الحركة أيضا بعض الدراسات فى الأنثروبولوجيا التاريخية، مثال عليها كتاب ريتشارد فوكس Richard Fox (أُسُود البنجاب) Lions of the Punjab ، بالإضافة إلى أعمال أخرى تتصل بالصراع السياسى المعاصر: جين كوماروف Jean

Body of Power,Spirit of Resistance (جسد القوة وروح المقاومة) Comaroff والأنثروبولوجيا الأمريكية (انظر على سبيل المثال دراسات سوزان هاردنجSusan Harding عن التطرف الدينى، بالإضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية ذات الاتجاه الرافض المتشكك، وانظر دراسة شيلتون دافيز Shelton Davis (ضحايا المعجزة) Victims of the Miracle .

أما الاتجاه الرئيسى الثانى فيتمثل فى أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة Postmodern Anthropology وهو الاتجاه الذى يضم بشكل عام الدارسين المتأثرين بالنظرية الأدبية، أو على نحو أكثر دقة واضعى النظريات الحديثة فى مجالات الكتابة والخطاب وأنماط السلطة، من أمثال فوكو Foucault ورولان بارت Roland Barthes وكليفورد جيرتز Clifford Geertz وجاك ديريدا Jacques Derrida وهايدن وايت.Hayden White . ولشد ما كان تأثرى إذ لم أر سوى نفر قليل من الباحثين الذين أسهموا فى مجموعات الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة مثل (كتابة الثقافة Writing Culture و(الأنثروبولوجيا منهاجا للنقد الثقافى) Anthropology as Cultural critique - أقول إننى لم أجد سوى عدد قليل من هؤلاء الباحثين يطالبون صراحة بوضع نهاية للأنثروبولوجيا، بينما نجد على سبيل المثال أن عددا من الدارسين الأدبيين يوصون بالشىء نفسه بالنسبة لمفهوم الأدب. لكن الذى أثار تعجبى حقا هو أننى لم أجد سوى قلّة من الأنثروبولوجيين الذين تلقى كتاباتهم صدى خارج نطاق أهل التخصص ـ أقول إننى لم أجد سوى قلة من هؤلاء الباحثين لا يخفون رغبتهم فى أن تكون الأنثروبولوجيا والنصوص الأنثروبولوجية أكثر توجها ناحية الأدب والنظرية الأدبية، من حيث الأسلوب والرؤية، وفى أن ينفق الأنثروبولوجيون وقتا أطول فى التفكر فى أمر النصية Textuality بدلا من إرهاق أذهانهم فى أمر انتقال الصفات عن طريق الأم Matrilineal descent وبحيث تحتل قضايا البويطيقا الثقافية موقعا حيويا وأكثر أهمية فى أبحاثهم، من اعتبارات أخرى من قبيل التنظيم القبلى والاقتصاد الزراعى والتصنيف البدائى.

لكن هذين الاتجاهين يخفقان فى التعبير عن مشاكل أكثر عمقا وخطورة يواجهها علم الأنثروبولوجيا فى وقتنا الحاضر. فإذا تغاضينا عن المناقشات والسجالات العلمية المهمة التى تشهدها بعض التخصصات الأنثروبولوجية الفرعية ذات الطبيعة الخاصة، مثل الدراسات الأنديزية والديانات الهندية، أقول إنه لو انصرفنا مؤقتا عن النظر فى هذه الأمور، فسوف نجد أنّ الباحثين الأنثروبولوجين من أنصار الاتجاهات الماركسية والمضادة للإمبريالية وما وراء الأنثروبولوجية meta-anthropological من أمثال جيرتز وتوسيج وولف ومارشال شالينز Marshall Shalins وجوهانز فابيان Johannes Fabian وغيرهم، يعبرون فى أعمالهم الحديثة عن داء متأصل يهدد المكانة الاجتماعية والسياسية لعلم الأنثروبولوجيا كله. وقد يكون مثل هذا الداء من سمات العلوم الإنسانية بمختلف فروعها فى عصرنا الحالى، ولكنه بالتأكيد أكثر خطورة واستفحالا بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا. وقد عبّر ريتشارد فوكس عن هذا المعنى فى عبارة موجزة، إذ قال:

"تبدو الأنثروبولوجيا اليوم من الناحية الفكرية وقد تهددها الخطر نفسه الذى يهدد الأنثروبولوجيين أنفسهم: التحول إلى نوع أكاديمى منقرض. فمن الناحية المهنية يتمثل هذا الخطر فى تناقص فرص العمل المتاحة وانخفاض عدد البرامج الدراسية فى الجامعة، وقلة الدعم الموجّه لخدمة البحوث الأنثروبولوجية إلى غير ذلك من مظاهر التدهور التى طرأت على المكانة المهنية للمشتغلين بالبحث الأنثروبولوجى. أمّا الخطر الفكرى فينبع من داخل التخصص نفسه، إذ ها نحن أمام خلاف بين وجهتى نظر فى مسألة الثقافة [وهما اللتان يعرفهما فوكس بالمادية الثقافية Cultural materialism وعلم الثقافة Culturology] لنكتشف أنّ بينهما من الخصائص المشتركة ما يزيد عن الحد وأن أوجه الخلاف بينهما أقل من اللازم".

وإنّه لمن قبيل الأمور المثيرة والثرية بالمعانى، أنّ كتاب فوكس الشهير (أسُود البنجاب) Lions of The punjap الذى سُقتُ منه هذه العبارات يتفق مع باحثين آخرين تعرضوا بالدراسة والتشخيص لـ"مرض العصر" الذى تعانى منه الأنثروبولوجيا ـ ذلك أنه بالفعل مرض فيما أعتقد ـ أقول إنّ فوكس يتفق مع هؤلاء الباحثين أمثال شيرى أورتنر Sherry Ortner فى أنّ البديل الناجع يتمثل فى استخلاص وسائل التطبيق من التطبيق الفعلى ذاته، بحيث يدعم هذا البديل ذخيرة من المفاهيم مثل فرض السيطرة Hegemony إعادة الإنتاج الاجتماعى Social reproduction والأيديولوجيا، وهى مفاهيم مقتبسة من باحثين آخرين غير أنثروبولوجيين أمثال أنتونيو جرامشى Antonio Gramsci وريموند ويليامز Raymond Williams وآلان تورين Alain Touraine وبيير بورديو. ومع هذا يظلّ الانطباع بأن هناك تأثيرا عميقا للصيغة الإنهاكية Paradigm - exhaustion التى أشار إليها كون Kuhn والتى تبدو ملحة، وهو ما ينذر فى اعتقادى بعواقب شديدة الخطر بالنسبة لمكانة الأنثروبولوجيا بوصفها حقلاً من حقول المعرفة.

وأظن أيضاً أنه يوجد فى وقتنا الحالى مخاوف (لها أسبابها المقنعة) من أن أنثروبولوجيي اليوم لم يعد بإمكانهم أن يمارسوا أنشطتهم السابقة بالسهولة نفسها فى الأماكن التى كانت إبان العصر الاستعمارى حقلاً خصبًا لتجاربهم. وفى هذا بلا شك تحدّ سياسى للإثنوجرافيا فى مناطق كان الأنثروبولوجي فيها حتى عهد غير بعيد متمتعًا بنفوذ لا بأس به. لقد تباينت ردود الأفعال تجاه ذلك الوضع الجديد، ففى حين لاذ البعض بالسياسات النصية أخذ فريق آخر يستخدم العنف الناتج عن المجال بوصفه موضوعًا من موضوعات نظرية ما بعد الحداثة Postmodern Theory، فى حين نجد فريقا ثالثًا يستخدم الخطاب الأنثروبولوجي لكى يقيم عليه نماذج لما يطرأ على المجتمع من تغييرات وتحولات. على أننا لا نجد فى أىٍّ من هذه التوجهات الثلاثة النبرة المتفائلة نفسها بخصوص مستقبل الحقل الأنثروبولوجى، التى نجدها فيما كتبه العلماء المسهمون فى كتاب (إعادة اختراع الأنثروبولوجيا) Reinventing Anthropology الذى كتبه دل هايمز Dell Hymes هى النبرة التى نجدها أيضًا فى كتاب ستانلى دايموند Stanley Diamond المهم (البحث عن البدائية) In Search of the Primitive، وكلا المرجعين من الكتب التى صدرت منذ جيل أكاديمى مضى.

وأخيرًا نصل إلى كلمة "المحاورين". وهنا أيضًا أجدنى فى دهشة من مدى عدم ثبات مفهوم "المحاور"، بحيث نجد أن دلالة الكلمة قد انقسمت على نحو محزن إلى معنيين مختلفين تمام الاختلاف. فمن ناحية نجد أن للكلمة أصداء يرجع أصلها إلى مرحلة الصراع الاستعمارى حينما كان المستعمرون (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) يبحثون عن "مفاوض مقبول" interlocuteur Valable بينما استمر المستعمرون (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى بحثهم اليائس عن حل لمشكلتهم حتى وجدوا أن كل محاولاتهم للتوافق مع التصنيفات التى وضعتها السلطات الاستعمارية هى محاولات محكوم عليها بالفشل، ومن ثم وصلوا إلى الإيمان بأن الحل العسكرى وحده هو الذى سيجبر باريس ولندن على التعامل معهم بشكل جدى بوصفهم محاورين لهم مصداقيتهم. وهكذا كان المحاور فى ظل المشهد الاستعمارى أحد أمرين لا ثالث لهما؛ فهو إمّا أن يكون شخصًا طيعا ومهادنا ينتمى إلى تلك الفئة التى كان الفرنسيون فى الجزائر يسمونها "المنظور" evolué أو "المميز" notable أو القائد Caid (ولقد أطلقت جبهة التحرير تسمية beniwewe أو عبد الرجل الأبيض على الذين ينتمون إلى تلك الفئة)، أمّا الخيار الثانى فيتمثل فى أن يكون المحاور أيضا هو المثقف الوطنى الذى تحدّث عنه فانون، والذى كان يرفض مجرد الحوار، مؤمنًا أن الهجوم السريع والعنيف فى بعض الأحيان هو نوع الحوار الوحيد الذى يمكن إجراؤه مع القوى الاستعمارية.

أمـا المعنى الثاني لكلمة "محاور" فلا يحمل مثل تلك الإيحاءات السياسية، إذ يكاد ينبع كلية من بيئة أكاديمية صرف، ولا أقول بيئة نظرية، وهو على هذا الأساس يوحى بجو التجربة المعملية بكـل مـا فيه من تعقيم، وهدوء، وضبط للمؤثرات. وفى هذا السياق يصبح المحاور شخصًا تم العثور عليه، وهـو يـثير جلـبة أمـام الباب مُحدثًا إزعاجًا شديدًا، لا يتناسب مع الهدوء الذى يتصف به العلم أو التخصص، ومن ثم يضطر أهل المعرفة أن يسمحوا له بالدخول لكى يتفاوضوا معه، شريطة أن يقـوم حارس البوابة بتفتيشه أولاً ليتم التأكد من عدم حيازته لأى مسدسات أو أحجار. أمّا نتاج عملـية الترويـض تلـك فـيذكرنا أيمـا تذكير بالعديد من المفاهيم النظرية المشابهة التى حازت شهرة ورواجـا كـبيرين، مـثل مقـولات باخـتين عـن الـتعدد الحـوارى Dialogism والـتعدد المتـباين Heteroglossia أو مـا ذكـره يورجـن هابـرماس Jurgen Habermas عـن الموقف المثالى للكلام Ideal speech Situation والصـورة الـتى رسمهـا ريتشـارد رورتى Richard Rorty فى نهاية كـتابه (الفلسـفة ومـرآة الطبـيعة) Philosophy and the Mirror of Nature والـتى نرى فيها مجموعـة الفلاسـفة وهـم يـتحاورون فـى همّـة ونشاط داخل حجرة صالون أنيقة ومجهزة بكل سبل الـراحة. وإذا كـان هـذا الوصـف لـلمحاور يـبدو كاريكاتوريًا إلى حـدٍّ ما، فإنه على الأقل يصور ما يصيب هـذا المحاور من مسخ وفقدان للذات حينما يُطلب منه أن يتعاون مع الآخرين، وأن يندمج معهـم لوصـفه شـرطًا أساسيًا للاعتراف بهذا المحاور والدخول فى حوار معه. إنّ ما أبغى قوله هنا أن مـثل ذلك المحاور لا يعدو فى حقيقته أن يكون كائنًا معمليا تم غسله وتعقيمه بعناية، حتى إذا مـا وقـع له ذلـك اسـتحال شخصًـا آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التى جاء لكى يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبيرعن نفسها، ومن ثم فقدتْ صورتها الحقيقية وصارت مسخًا مـزيفًا. فـلم يكـن أحـدٌ فـى بادئ الأمر يعير التفاتًا لمثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج "والسكان المحليين" الآخرين، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون فـى الـنظر فـى أمـرهم وسمحـوا لهم بالدخول، إذا جاز هذا التعبير. أمّا قبل ذلك فقد كان الإهمال والـتجاهل نصـيبهم بشـكل أو بآخـر، مـثل الخـدم فـى الـروايات الإنجليزية التى كتبت فى القرن التاسـع عشـر، فهم دائما "موجودون" ولكن لا أحد يعبأ بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءا مفيدا من أجـزاء المـنظر. لذا فإنّ تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالا للبحـث والدراسـة يسـتلزم تغييرهم بشكل جوهرى وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف، وهنا تكمن المفارقة.

وعـند هذه النقطة أتوقف لكى أردّ على أحد الانتقادات التى طالما وجهت إليّ والتى كنت دائما أتـوق للـرد عليهَا، وأعنى بها ما يقال عن أنّ محاولاتى لتعريف ما يقدمه الآخرون من أتباع أوروبا لا تـتعدى كونهـا شكلاً من أشكال الهجوم السلبى الذى لا يهدف إلى تقديم منهج أو طريقة معرفية جديـدة، بـل يكـتفى بالتعـبير عـن السخط واليأس من إمكانية التعامل على نحو جاد مع الثقافات الأخـرى. والواقـع أن هـذه الانـتقادات مرتـبطة بما ناقشته من قضايا فيما تقدم من صفحات. لذا، وعلى الرغم من أنني لا أنوى الآن أنْ أقارع من انتقدونيحجةً بحجة، سأحاول فيما يلى الرد على هذه المزاعم على نحو يتصل فكريا بالموضوع الذى نحن بصدده الآن.

حيـنما وضعت كتابى (الاستشراق) Orientalism كان الهدف الذى وضعته نصب عينى هو أن أقـدم مـنهجًا نقديًـا مضـادًا، بحيـث لا يقتصـر هـذا المنهج على محاربة أهداف الاستشراق بوصفه مجـالا له محـاوره المتصلة بالاقتصاد السياسى، بل بحيث يمتد هذا الهجوم إلى السياق الاجتماعى الثقافى الذى يسمح بوجود الخطاب الاستشراقى ويدعم فرصه فى البقاء والاستمرارية.

إن الاستشراق، وما يرتبط به من نظريات معرفية وأنماط للخطاب ومناهج هي من قبيل الأشياء التي لا يمكن معاملتها معاملة الأشياء المادية مثل الأحذية، فنرقعها عندما تبلى، ثم نتخلص منها ونستبدل بها أخرى جديدة حينما يجور عليها الزمن فتصبح غير قابلة للإصلاح.

ذلك أنّ الاستشراق بما له من كبرياء إرشيفي في عراقته، وسلطة تنبع من داخل المؤسسة الاجتماعية، واستمرارية ذات سلطة أبوية، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد؛ لأن هذه الصفات في مجموعها تمثل نظرة إلى العالم ذات ثقل سياسي كبير بحيث لا يمكن طرحها جانبًا، كما يحدث أحيانًا مع بعض المعارف الأبستمولوجية. ومن هنا فإنّ الاستشراق في مفهومي بنية Structure نشأت وترعرعت في معمعة السياق الإمبريالي، بحيث عبّرت هذه البنية عن الجناح المهيمن في هذا السياق، فأخذت تدعمه بتوسيع مجاله، ليس فقط بوصفه ضربًا من ضروب البحث العلمي، بل أيضا باعتباره ضربا من الأيديولوجيا المؤيدة لهذا السياق. بيد أنّ الاستشراق قد تمكن من التعمية على هذا السياق وراء ما ساقه من مصطلحات علمية وجمالية. وهذه هي بعينها الأشياء التي حاولت أن أكشف النقاب عنها. فضلاً عن الفرضية التي طرحتها، القائلة بأنه لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الإبستمولوجيا أو أيّ بنية من أبنية المعرفة أو المؤسسات الاجتماعية، أقول لا يخلو شيء من هذا القبيل من أثر للعوامل الاجتماعية الثقافية والتاريخية والسياسية؛ وهي عوامل تكسب كل حقبة من حقب الزمن طابعها الفريد المتميز.

لذلك يمكن القول هنا إنّ كل إعادة التقييم النظرية والمنطقية التي سقتها فيما تقدم، تحاول جاهدة أن تبحث عن وسيلة للخروج من دائرة هذا الواقع الشائك. ففي محاولة للبحث عن استراتيجيات نصّية عبقرية تفاديا للهجمات الكاسحة التي تتعرض لها السلطة الإثنوجرافية من قبل فابيانFabian وطلال أسد Talal Asadوجيرار ليكلير Gerard Leclere نجد أن هذه الاستراتيجيات قد وصلت إلى طريقة تقوم من خلالها بزحزحة الشق الأنثروبولوجي إلى الماضي بعد أنْ يأست من تفادي ما به من تداخلات، وأرهقها ما وجدته عليه من صراعات قائمة لنقل إنها تبنت رد فعل استيطيقي أو جمالي، وتفسيرات زائدة عن الحد. أما الاتجاه الثاني – وهو الذي سنسميه هنا برد الفعل البراجماتي – فيركز بشكل أو بآخر على التطبيق في حد ذاته، كما لو كان التطبيق جزءًا من الواقع لا يعكر صفوه الوسطاءُ والمصالحُ والمنازعاتُ، سواء السياسي منها أو الفلسفي.

أما في كتابي (الاستشراق)، فلم أجد في نفسي الرغبة في اللجوء إلى أحد هذين الخيارين غير الجماليين. ولعل ما كان يحول بيني وبين ذلك، هو ذلك الشك الراديكالي الذي يراودني تجاه النظريات الطنانة والنزعات الإبستمولوجية الخالصة، ولم أكن بقادر على أن أُسْلِم نفسي كلية للرأي الذي يقول إن النقطة الأرشيميدية قد وجدت خارج حدود السياقات التي كنت أصفها، وإنه من الممكن العثور على منهج تفسيري شامل يتحرك في تحرر تام من الظروف التاريخية المادية نفسها التي نبع منها الاستشراق، واستمدَّ منها قدرته على الاستمرارية.

لذا فقد أثار اهتمامي على وجه خاص أن الأنثروبولوجيين، لا المؤرخين على سبيل المثال، هم الذين كانوا في طليعة مَنْ رفض قبول تلك الحقيقة القاسية التي لا فكاك منها والتي كان جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico أول مَنْ صاغها على نحو مفحم ومقنع. وفي رأيي أنه نتيجة لأن الأنثروبولوجيا في المقام الأول قد نشأت وتشكلت تاريخيا خلال الفترة التي شهدت المواجهة الإثنوجرافية بين المراقب الأوروبي المهيمن والساكن الأصلي غير الأوروبي ذي المنزلة الأدنى الذي يقطن عالمًا بعيدًا– أقول إنه نتيجة لهذا فإنّ أنثروبولوجيي أواخر القرن العشرين يجيبون من يشك في مكانة تلك اللحظة من لحظات القوة والإمكانية بقولهم: "على الأقل هيأ لنا لحظة أخرى"، على أنني سوف أعود وأستفيض في هذا فيما بعد.

وسوف يستمر هذا المنحى الاستطرادى لبعض الوقت، حينما أعود مرة أخرى للحديث عما يبدو لى أمرًا ناتجًا عنه، وأعنى بهذا إشكالية المراقب التى لم تنل حقها من التحليل والدراسة من جانب التيارات الأنثروبولوجية المنقحة الوارد ذكرها فيما تقدم. وهذا ما يتبدى على نحو خاص فى أعمال هؤلاء العلماء الأنثروبولوجيين ذوى الأفكار التجديدية من أمثال ساهلينز Sahlins فى كتابه (جزر التاريخ) Islands of History وولف فى كتابه (أوروبا والناس الذين لا تاريخ لهم) Europe and the people without History. ولكم يبدو هذا الصمت مدويًا. على الأقل بالنسبة لى، إذ ما عليك سوى أن تنظر إلى تلك الصفحات العديدة وقد ملأتها فرضيات عميقة ومعقدة، على نحو بالغ الإحكام، تتضمنها أعمال باحثين فى ما وراء النظرية، أو أعمال ساهلينز وولف، أقول إنه ما عليك سوى أن تفعل هذا حتى تبدأ فجأة فى إدراك كيف يمكن لصوت مؤثر وقوى ذى توجه استطلاعى وعبارة أنيقة وواعية أن يتحدث عن كل الأشياء، فيحللها ويجمع عنها الأدلة، فيخرج عنها بنظريات ويتفكر فى أمرها – كل ذلك دون أن يتحدث عن نفسه هو. فأسئلة من قبيل "من يتكلم؟" "ولأى سبب؟" "ومع من؟" هى كلها أسئلة لا نسمعها هنا، فإذا حدث ذلك لأيّ سبب من الأسباب فإنها تكون حينئذ إلى حد كبير أمرا من أمور "الخيار الاستراتيجى" وذلك على حد تعبير جيمس كليفورد James Clifford عن السلطة الإثنوجرافية. أما تواريخ "الآخرين" وتقاليدهم ومجتمعاتهم ونصوصهم فلا ينظر إليها إلاّ باعتبارها أحد أمرين، فهى إمّا أن تكون رد فعل لمبادرة غربية – ومن ثم فهى بالتالى سلبية واتكالية – أو أنْ تكون بعضا من فروع الثقافة التى يختص بها فى الأساس أبناءُ الصفوةِ من "السكان الأصليين". على أننى سوف أقف عند هذا الحد بالنسبة لتلك النقطة، إذ أرغب هنا فى العودة لسبر أغوار المجال الذى يحيط بحديثنا هنا.

ولعلّكم قد خمنتم مما تقدم أنه لا يمكنُ لنا أن نجد دلالة جوهرية أو ثابتةً للكلمات الأربع: "التمثيل" و"التابع" و"الأنثروبولوجيا" و"محاوريها"، فهى كلمات تبدو حائرة بين عدة معان محتملة أو فى بعض الأحيان تنقسم إلى معنيين منفصلين. إلاّ أن أشدَّ ما يلفت النظر بالنسبة للطريقة التى نجدها عليها هو بالطبع حقيقة تأثرها على نحو لا فكاك منه بعدة قيود وضغوط – وهى أشياء لا يمكن تجاهلها. فمهما حاولنا أن نستخدم الأيديولوجيا بعنف، فلن يمكننا انتزاع كلمات "التمثيل" و"الأنثروبولوجيا" و"التابع" من المشهد الذى تلتصق به. ذلك أننا حينئذ لن نجد أنفسنا فقط فى صراع مع الجو الدلالى المتقلب الذى تستحضره تلك الكلمات، بل سنجد أنفسنا أيضا قد عدنا فى الحال إلى العالم الراهن، حيث سنحدد ونتمركز فى السياق الثقافى الذى يشهد إجراء العمل الأنثروبولوجى، هذا إذا لم ينته المطاف بنا فى عالم الأنثروبولوجيا نفسه.

ولطالما بدا لى مفهوم "الدنيوية" Worldiness مفهومًا مفيدًا؛ ذلك لأنه يحمل فى طياته معنيين: أولهما فكرة العالم الدنيوى فى مقابل المفهوم المضاد وهو العالم الإخر؛ وثانيهما هو ذلك المعنى الذى توحى به الكلمات الفرنسية Mondanité على أساس أن الدنيوية ضرب من ضروب اللياقة الاجتماعية الق تتصف ببعض الحكمة، حينما يكون المرء رجلاً مجربًا خبر الدنيا وعركته الحياة. ومن هنا فإنّ الأنثروبولوجيا والدنيوية "بكلا معنييهما" يحتاج كلاهما للآخر. فالتشتت الجغرافى والاكتشاف الدنيوى والجهود المضنية لاستعادة التواريخ السرية أو المخبوءة فى النفس كلها خصائص تطبع البحث الإثنوجرافى بطابع الحيوية الدنيوية التى تتصف بصراحة ووضوح لا شك فيهما. لكن الأنثروبولوجيا بما لها من سلطة وصرامة منهجية وخرائط سلالية ونظم وصاية ومصداقية قد تراكم لديها حتى الآن أنواع كثيرة من الخطاب والشفرات وتقاليد التطبيق، حتى تحول هذا كله الآن إلى أنماط عدة "للأنثروبولوجية". واقع الأمر أنه لم يعد للبراءة محل فى

حديثنا اليوم. فإذا كنا نشك أن طريقة العمل السائدة فى التخصصات العلمية جميعًا تعزل الباحث المتخصص وتخدره، فإننا بذلك نقرر حقيقة تنطبق على كل أنواع الدنيوية العلمية، وليست الأنثروبولوجيا استثناء فى هذا الأمر.

والأمر فى الأنثروبولوجيا يشبه ما يجرى فى مجال الأدب المقارن الذى اشتغل به، لأن الأنثروبولوجيا تقوم فى أساسها على حقيقة المغايرة والاختلاف، على ذلك المعين الوافر من كل ما هو غريب أو أجنبى، أو على حد عبارة جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manly Hopkins "الانتعاش الداخلى" ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان "الاختلاف والمغايرة" حتى الآن عددًا من الخصائص الطلسمية السحرية. ذلك أنه يبدو صعبا بل مستحيلا ألا يدهش المرء لما يتمتعان به من طبيعة سحرية إن لم تكن ميتافيزيقية؛ تلك الطبيعة التى جعلتهما أكثر ملاءمة لأغراض الفلاسفة والأنثروبولوجيين والمنظرين الأدبيين وعلماء الاجتماع، يفعلون بهما ما يشاءون من عمليات غريبة محيِّرة. لكن الأمر المذهل بخصوص "الاختلاف والمغايرة" يتمثل بشكل عام فى الطريقة التى يخضعان بها لمؤثرات السياق التاريخى والدنيوى. فالحديث عن الآخر فى الولايات المتحدة الآن أمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة للأنثروبولوجى الأمريكى عن نظيره الهندى أو الفنزويلى مثلا. ولقد ذهب جورجن جولت Jurgen Golte فى مقاله التأملي عن "أنثروبولوجيا الغزو" The Anthropology of conquest إلى القول بأن الأنثروبولوجيا غير الأمريكية برغم ما لها من طبيعة محلية "تتصل على نحو حميم بالإمبريالية"، فكم هى ضخمة وطاغية تلك القوة العالمية التى تشع من الحاضرة العالمية العظيمة. ومن ثم فإنه يمكن لنا القول إن العمل الأنثروبولوجى فى الولايات المتحدة لا يعنى فقط إجراء الأبحاث العلمية عن "المغايرة" و"الاختلاف" فى بلد مترامى الأطراف، بل يعنى أيضًا أن يقوم الباحث بدراسته مركزا عل الموقع فى دولة ذات قوة ونفوذ هائلين تلعب دورًا مهمًا فى العالم بوصفها قوة عظمى. وهكذا فإن تقديس "الاختلاف والمغايرة" والاحتفاء بهما على نحو محموم يبدو اتجاها سيئ التأثير. ذلك أن مثل هذ الاتجاه لا يعنى فقط ما أسماه جوناثان فريدمان Jonathan Friedman بـ"إضفاء الأبهة على الأنثروبولوجيا" حيث تتعرض المجتمعات لعمليات "التثقيف" Culturization والتنصيص Textualization دون اعتبار للسياسة أو التاريخ، بل يعنى أيضًا تملك العالم وترجمته من خلال عملية يصعب التمييز بينها وبين عملية تكوين الإمبراطورية، وذلك بالرغم من كل ما تدعيه هذه العملية من نسبية، وخبرة فنية وإخلاص ابستمولوجى. وإذ أصوغ عباراتى على هذا النحو العنيف، فإنما أعبّر عن عجب مصدره أن كل ما قرأته عن الأنثروبولوجيا والابستمولوجيا والنصّية والمغايرة - وهى قراءات تمتد من الأنثروبولوجيا الى التاريخ إلى النظرية الأدبية - أقول لا يأتي على أى ذكر للتدخلات الأمريكية الامبريالية باعتبارها أحد العوامل التى تؤثر فى المناقشات التنظيرية. وقد يقول قائل هنا إننى قد ربطت بين الأنثروبولوجيا وفكرة الامبراطورية على نحو ظالم ومتعسف. وأردّ على هذا القائل بسؤال عن كيف - وأنا هنا أعنى الكيفية فعلاً - ومتى كان هناك انفصال بينهما. ولا أظننى أعرف متى وقع هذا الانفصال على افتراض أنه وقع فعلاً. لذا فبدلاً من أنْ نفترض وقوع هذا الانفصال دعونا الآن ننظر ما إذا كان موضوع الإمبراطورية مازال مهما للأنثروبولوجى الأمريكى ولنا جميعًا بوصفنا مثقفين ومفكرين.

إنّ الواقع يبعث على الحزن والأسى، فحقيقة الأمر أنّ لدينا فعلاً أطماعًا عالمية واسعة وهو ما نعمل بالفعل من أجل تحقيقه. فلدينا جيوش مسلّحة وجيوش أخرى من العلماء والباحثين المكلفين بمهام سياسية وعسكرية وأيديولوجية. انظروا مثلا إلى المقولة التالية التى توضح على نحو تام العلاقة التى تربط بين السياسة الخارجية و"الآخر":

واجهت إدارة الدفاع Department of Defense في السنوات الإخيرة العديد من المشكلات التى تتطلب العون والمساعدة من جانب العلوم السلوكية والاجتماعية... فلم تعد مهمة القوات المسلحة الآن تقتصر على القتال والحرب بل جاوزت ذلك الآن إلى مهام: إحلال السلام وتقديم المساعدات العسكرية و"حرب الأفكار"... إلخ.. وهذه المهام كلها تتطلب تفهمًا لطبيعة السكان الحضريين والريفيين الذين يتعامل معهم أفراد جيشنا – سواء كان هذا فى ميدان القتال أو فى ميدان السلام، فنحن فى حاجة الى معلومات عن معتقدات الشعوب فى مختلف بلدان العالم، وعن قيمهم، وأهدافهم ومنظماتهم السياسية والدينية والاقتصادية، وأثر التغيرات المختلفة وعمليات التطور على نظمهم السوسيوثقافية... وإليكم الآن بعض النقاط التى تتطلب الاهتمام، بوصفها عوامل فى استراتيجية بحثية تهدف لخدمة مؤسساتنا العسكرية. المهام الأولية للبحث:

(١) طرق ونظريات العلوم الاجتماعية والسلوكية فى البلدان الأجنبية والتدريب عيها...
(٢) برامج لتدريب علماء الاجتماع الأجانب...
(٣) أبحاث فى العلوم الاجتماعية يقوم بها علماء محليون مستقلون...
(٤) تكليف عدد من الدراسات العليا الأمريكية الكبرى فى مجال العلوم الاجتماعية ببعض المهام في المراكز الموجودة فى المناطق الأجنبية...
(٧) إجراء العديد من الدراسات المتمركزة فى الولايات المتحدة والتى تعمل على الاستفادة من المعلومات التى يجمعها الباحثون عبر البحار، الذين تدعمهم هيئات غير عسكرية. ويجب أن يتم تطوير المعلومات والمصادر وطرق التحليل، بحيث يمكن استخدام المعلومات التى تم جمعها لأغراض معينة فى أغراض أخرى إضافية...
(٨) التعاون مع البرامج الدراسية الأخرى فى الولايات المتحدة وخارجها، بحيث يدعم هذا على نحو دائم إمكانية حصول أفراد هيئة الدفاع على المصادر الأكاديمية والفكرية فى "العالم الحر".

من نافلة القول هنا أن النظام الإمبريالى الذى يغطى شبكة واسعة من الدول ذات الوصاية والدول العميلة، فالإضافة إلى شبكة مخابرات لها من الثراء والقوة ما لم يسبق لجهاز امتلاكه من قبل – أقول إنّ هذا النظام لا يغطى كل شيء فى المجتمع الأمريكى. فصحيحٌ أنّ وسائل الإعلام مشبعة للغاية بالمادة الأيديولوجية، لكن من الصحيح أيضًا أنْ ليس كل الوسائل الإعلامية بها القدر نفسه من التشبع. فعلينا أن نعمل جهدنا كله لكى ندرك الفروق بين الأشياء ونميز بينها، ولكن علينا أيضًا ألاّ نغفل عن حقيقة مهمة؛ هى أن ما ألحقته الولايات المتحدة من ضرز بالعالم كان شديدًا وكبيرًا، لم يكن هذا الضرر نتيجة فعال ريجان واحد، أو اثنين من عينة كيرباتريك، بل إن هذا يعتمد بشكل كبير على الخطاب الثقافى وصناعة المعلومات، وعلى إنتاج النص ونشره، والنصية. وفى عبارة موجزة، نقول إن هذا لا يرجع إلي الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجى العام، على النحو الذى تدرس وتحلل به الثقافة والنصية فى دراسات البويطيقا، فالأمر كله راجع إلى ثقافتنا نحن.

المصالح المادّية فى ثقافتنا التى يتهددها الخطر مصالح كبيرة للغاية وباهظة التكلفة. وهى لا تقتصر فقط على مسائل الحرب والسلام – ذلك أنكَ لو تمكنت من إخضاع العالم غير الأوربى ووضعته فى موضع التابع الأدنى، فسيكون من السهل حينئذ أن تقدم على غزوه ثم تحييده – بل إنها تتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى كالمخصصات الاقتصادية والأولويات السياسية وعلاقات السيادة

وعدم المساواة على وجه الخصوص. ورغم أننا لم نعد فى عالم ثلاثة أرباعه مجهول ومتخلف، فلم نتمكن حتى اليوم من أن يكون لنا أسلوب قوى يرتكز على شيء أكثر عدلاً وأقل قهرًا من نظرية السيادة المحتومة، التى تكاد كل الأيديولوجيات الثقافية أن تشترك فى تأييدها. ويتضح ذلك الإحساس بالتفوق الحضارى - وأنا هنا أستشهد بحالة نمطية أصدق دلالة على هذا الذى يتضح فى الهجوم الضارى الذى شنته النيويورك تايمز على "على مرزوي" لاجترائه بوصفه أفريقيًا على تقديم سلسلة أفلام عن الأفارقة، فكأنه إذا صُوِّرت أفريقيا على نحو إيجابى باعتبارها منطقة استفادت من حركة التحديث الحضارى الذى أتى تاريخيًا مع الاستعمار، فإنّ هذا يعد أمرًا مقبولاً. أمّا إذا صوِّر الأفارقة على أنهم مازالوا يعانون تحت نير الإمبراطورية، فإن هذا التصوير يجب أن يوضع فى حجمه مصورًا أفريقيا بوصفها كيانًا أدنى يزداد تخلفًا منذ أن رحل الرجل الأبيض. ولم يعدم كتابنا الكلمات فى التعبير عن هذا المعنى. والمثال على ذلك باسكال بروكنر Pascal Bruckner (دموع الرجل الأبيض) Teers of the white Man وروايات ف. س. نيبول والكتابات الصحفية لكونور كروز أوبريان Conor Cruise O'Brien تجاه ما تفعله الولايات المتحدة فى بقية أنحاء العالم. إن علينا بوصفنا مواطنين ومثقفين أمريكيين مسئولية، وهى مسئولية لا يخفف من وطأتها قولنا إن الاتحاد السوفيتى أسوأ.

فهناك حقيقة لدينا، لا يوجد لها شبيه فى الاتحاد السوفيتى، وأعنى بذلك مسئوليتنا عن تلك البلاد وما لها من حلفاء، وهو ما يستتبع بالضرورة قدرتنا على التأثير عليها. ومن ثم فقد وجب علينا أن نراعى ضمائرنا حينما نلاحظ تلك الطريقة التى حلت بها الولايات المتحدة محل الإمبراطوريات العظمى السابقة بوصفها قوة خارجية مهيمنة، وهو ما يتمثل الآن على أوضح صورة فى أمريكا الوسطى واللاتينية، بالإضافة إلى الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا.

ولا أحسبنى أبالغ إذا قلت إن النظرة الأمينة النزيهة لهذا السجل الحافل بالأحداث ستنبئ عن تاريخ غير مشرف، هذا بالطبع إذا سلمنا تسليمًا لا يقبل المناقشة بأحقيتنا فى اتباع سياسة شبه منظمة هدفها التأثير على الدول الأخرى وبسط سلطاننا عليها، هذه الدول التى يفترض أنها تمثل أهمية قصوى للمصالح الأمنية الأمريكية. فمنذ الحرب العالمية الثانية تدخلت أمريكا عسكريًا فى كل قارة من قارات العالم، أما نحن المواطنين العاديين فكل ما شرعنا فى إدراكه الآن هو حجم تلك التدخلات ومما شابها من تعقيد بالغ وتعدد هائل فى الأشكال التى اتخذتها، بالإضافة إلى ما مثلته حينئذ من استثمار قوى. وكما أنّه لا يوجد محل للشك فى وقوع هذه التدخلات، فمن المؤكد أيضًا أنها فى مجموعها تمثل صورة الإمبراطورية بوصفها وسيلة للحياة، على حد تعبير ويليام ابلمان ويليامز Wiliam Appleman Williams. ومن ثم فإن تكشف الحقائق كل يوم بخصوص "إيران جيت" ليس سوى جزء من تلك السلسلة المعقدة من التدخلات، وإنْ وجبت الإشارة هنا إلى أنّ التغطية الإعلامية وسيل الآراء الذى واكبها لم يلتفتا بصورة كافية إلى حقيقة مهمة، هى أن سياساتنا فى إيران وأمريكا اللاتينية تعد سياسات إمبريالية صرفًا، سواء اتصلت هذه السياسات بمحاولات البحث عن منفذ إلى صفوف "المعتدلين" الإيرانيين أو اتصل هذا بتقديم المساعدة لثوار الكونترا - الذين يحاربون دفاعًا عن الحرية - بغية إسقاط الحكومة المنتخبة فى نيكاراجوا والتى تتمتع بالشرعية القانونية.

ولأننى لا أرغب فى الوقوف طويلاً عند هذا الجانب الواضح تمامًا من السياسة الأمريكية، فإننى لن أبدأ فى استعراض وقائع معينة، ولن أستغرق فى مناقشة لا طائل منها كى أعرّف هذه السياسات. وحتى إذا حذونا حذو الكثيرين، فدفعنا بأنّ السياسة الخارجية الأمريكية هى فى المقام الأول سياسة قائمة على حب الغير وتهدف فى إخلاص إلى إعلاء شأن أهداف سامية كالحرية والديموقراطية - حتى إذا سلمنا بهذا كله فإنّ كثيرًا من الشك والريبة سيحجبان هذا

الرأى. ألا يبدو هذا فى ظاهره ترديدًا لما زعمته أمم أخرى من قبلنا مثل فرنسا وبريطانيا وإسبانيا والبرتغال وهولندا وألمانيا، وألا نكون حينئذ، من منطلق السيادة والقوة، قد اعتبرنا أنفسنا براء من المغامرات الإمبريالية المشبوهة التى سبقتنا. وذلك من خلال الإشارة إلى إنجازاتنا الثقافية العظيمة، وما نتمتع به من رخاء، بالإضافة إلى معارفنا الإبستمولوجية والنظرية. ويبقى سؤال آخر: هل هناك افتراض من جانبنا أن قدرنا هو أن نسود العالم ونحكمه، وهو دور منحناه لأنفسنا فى مرحلة ما بوصفه جزءًا من مهمتنا فى السعى لاستكشاف البريّة؟

-٢-

وفى إيجاز، فإنّ ما يواجهنا الآن على الساحة القومية داخل إطار الرؤية الاستعمارية الشاملة هو ذلك السؤال العميق المتعلق بعلاقتنا بالآخرين؛ وهو سؤال قلق وباعث على القلق فى آن. فنحن فى حاجة شديدة لإدراك كنه علاقتنا بغيرنا من الحضارات والدول. بما تمثله من اختلاف فى التاريخ، والتجربة، والتقاليد، والشعوب، والمصائر. لكن مكمن الصعوبة فى هذا الأمر أنه لا توجد فرصة لرؤية العلاقات بين الحضارات خارج إطار الأمر الواقع؛ خارج إطار العلاقات غير المتكافئة بين القوى الاستعمارية وغيرها من القوى غير الاستعمارية؛ خارج إطار العلاقات بين الذات والآخر بكل ما تمثله من مغايرة واختلاف. فالنظر إلى الأمر من زاوية أخرى خارج هذا الإطار سيتيح للمرء تميزًا إبستمولوجيًا يمكّنه من الحكم على هذه العلاقات وتقييمها وتفسيرها فى حرية واستقلالية، وبمنأى عما يحدد هذه العلاقات القائمة من مصالح وعواطف وارتباطات. فنحن إذا فكرنا فى أمر الارتباطات القائمة بين الولايات المتحدة وغيرها من باقى أقطار العالم فلن يشمل حديثنا حينئذ سوى تلك الارتباطات ذاتها دون أن يتعداها إلى ما يقع خارج إطارها أو يجاوزها من مفاهيم. ومن هذا المنطق فحريّ بنا، بوصفنا مشتغلين بالعلوم الإنسانية، ونقادًا، أن نتفهم دور الولايات المتحدة فى عالم الأمم والقوى، بحيث تنبع نظرتنا من داخل الواقع باعتبارنا مشاركين فيه لا مراقبين محايدين يرتشفون فى أناة وروية من رحيق العقول،كما فعل أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith على حد التعبير الرائع الذى وصفه به ييتس Yeats.

أمّا الآن، فلا مجال للشك فى أن ما هو على الساحة المعاصرة فى مجال الأنثروبولوجيا الأوروبية والأمريكية يعكس على نحو غير صحى العديد من علامات الاستفهام ودلائل التورط. فتاريخ ذلك النشاط الحضارى فى أوروبا والولايات المتحدة يحمل فى مكوناته الأساسية تلك العلاقة غير المتكافئة التى تنهض على القوة بين نموذج الإثنوجرافى/ المراقب القادم من الغرب والمجتمع غير الغربى، وهو مجتمع بدائى أو على الأقل مختلف، ومن المؤكد أنه أضعف وأقل تقدمًا. وقد تمكن روديارد كيبلنج Rudyard Kipling فى (كيم) Kim من استنباط المغزى السياسى لهذه العلاقة وهو ما يتجسد في صدق وأمانة فنيين مجاوزين لما هو عادى من خلال شخصية الكولولونيل كريتون Creighton وهو باحث إثنوجرافى مكلّف بإجراء مسح شامل للهند، وهو فى الوقت ذاته رئيس المخابرات فيها، تلك اللعبة الكبيرة المزعومة التى ينتمى لها الشاب كيم. ونحن إذا تأملنا ما أتى به الغرب حديثًا من دراسات أنثروبولوجية فسوف نجد أنها تستدعى تلك النبوءة الروائية الإشكالية وتقمعها في آن. ففى أعمال المحدثين من المنظرين نجد جهودًا مضنية لتخطى ذلك التناقض الصعب، ولا أقول المُعجز، بين واقع سياسى مبنى على القوة ورغبة إنسانية علمية صادقة لفهم الآخر وتفهمه على نحو هرمنيوطيقى قائم على الشعور بالتعاطف، وذلك من خلال أشكال لا تتوسل بمنطق القوة.

أمّا نجاح هذه الجهود أو إخفاقها، فيبدو أقل إثارة للاهتمام من حقيقة واحدة بعينها. وأعنى بهذا أن ما يميز هذه الجهود وما يؤكد إمكانية وجودها هو ذلك الوعى بالمشهد الاستعمارى. وهو نوع من الإدراك الذى يأتي على خجل واستحياء، وإنْ حاول التخفى والتنكر. وهو فى نهاية الأمر إدراك طاغ لا فكاك منه. فأنا، فى الواقع، لا أعرف أي طريقة أخرى لفهم العالم من داخل نطاق حضارتنا (وهى بالمناسبة حضارة ذات تاريخ طويل حافل بالإفناء والدمج) دون الوصول إلى فهم الصراع الإمبريالى نفسه، ويمكننى القول إن هذه حقيقة حضارية ذات أهمية سياسية وتفسيرية كبيرة، لأنها هى العامل الأساسى فى تحديد مفاهيم كـ المغايرة Otherness والاختلاف Difference بل هى إلى حد كبير الشرط الذى يسمح بتجسّد هذه المفاهيم. وهى مفاهيم تبدو فى ظروف أخرى بالغة التجريد وبلا أيّ أساس. وهكذا تستمر المشكلة الحقيقية فى محاضرتنا، أعنى مشكلة الأنثروبولوجيا بوصفها أحد المشاريع المطروحة، وعلاقتها بمفهوم الإمبراطورية بوصفه اهتمامًا قائمًا.

وهكذا، فإننا حين نعيد الإشكالية الكلامية المركزية إلى نصابها السابق، كي نخضعها للدراسة والفحص، فسوف نجد معها أنّ ثلاث قضايا أخرى على الأقل قد تفرعت منها مُطالِبةً إيانا بإعادة التمحيص.. أولى هذه القضايا أشرت إليها سابقًا، وأعنى بها الدور البناء للملاحظ، ذلك "الأنا" الإثنوجرافي أو الفاعل الذى يبدو وضعه الاجتماعى ومجال عمله وموضوع تحركاته قد تورط على نحو محرج فى تشابك مع العلاقة الإمبريالية ذاتها. أمّا ثانية هذه القضايا فتتمثل فى المكانة الجغرافية التى تشكل أهميةً حيوية للإثنوجرافى، على الأقل من الناحية التاريخية. ولقد جرت العادة أن يفضل النقّاد تفضيلاً ملحوظًا الحافز الجغرافى ذا الأهمية الكبرى للبنيات الثقافية فى الغرب، وذلك احترامًا منهم – أى النقاد– لأهمية العوامل الزمنية. ولكننى أرى هنا أنه ما كان لنموذج الإمبراطورية نفسه، شأنه فى ذلك شأن الأشكال المتعددة الأخرى للتاريخ الرسمى والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبنيات القانونية الحديثة، أقول إنه ما كان لنا أن نعرف مثل هذا النموذج لولا وجود عمليات تخيلية وفلسفية مهمة، كان من أثرها إنتاج العديد من عمليات الاستحواذ والسيطرة وإعادة ترتيب الفضاءات. وقد وضحت هذه الفكرة فى عدة كتب حديثة وإن كانت متفرقة مثل كتاب نيل سميث Neil Smith (التطور المتفاوت) Uneven Development و(قواعد الملكية فى البنغال) Rule of Property for Bengal لرانجات جحا Ranjat Guha وكتاب ألفريد كروسبى Alfred Crosby (الإمبريالية البيئية) Ecological Imperialism، وكلها أعمال تحاول استكشاف الطريقة التى يخلق القرب والبعد فى المكان من خلالها قوى ديناميكية للغزو والتغيير، بحيث تلقى هذه القوى بظلها على المحاولات البريئة الزاهدة لتقصى العلاقة بين الذات والآخر. أما فى الإثنوجرافيا فيبرز استعمال القوة المحضة للسيطرة على الشكل الجغرافى. أما القضية الثالثة فتتمثل فى انتشار الأفكار، حينما تنزع القشرة الخارجية من الأعمال البحثية ذات النطاق الضيق أو داخل إطار التخصص، بحيث تنتقل هذه الأعمال من الدائرة الضيقة التى يمثلها الباحثُ وزملاؤه من أهل التخصص إلى دائرة صنع القرار السياسى وتنفيذه، وأيضا إلى دائرة نشر بعض التصويرات الإثنوجرافية النشطة باعتبارها صورة إعلامية جماهيرية لدعم السياسة السائدة. وهنا يتبدى سؤال، ألا وهو: كيف يمكن للأبحاث التى تجرى على ثقافات ومجتمعات وشعوب "أخرى" أو مختلفة فى أمريكا الوسطى وأفريقيا والشرق الأوسط وأجزاء متفرقة من آسيا، أقول كيف يمكن لمثل هذه الثقافات أن تتطور إلى عمليات ثقافية نشطة قوامها الاتكالية والسيطرة أو التسلط على الآخرين، بحيث تتصل هذه الثقافات بتلك المجتمعات والشعوب، فتعوقها أو تساعد على تقدمها.

وهناك دليلان على العلاقة المباشرة بين مجال التخصص الدراسى والسياسات العامة، حينما تعمل وسائل الإعلام على تشجيع استخدام القوة والقهر ضد المجتمعات المحلية بدلا من تشجيع التفاهم والتعاطف. وأنا هنا أقصد الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية. ففى الخطاب الجماهيرى يكاد مفهوم "الإرهاب" يرتبط بشكل عام بالإسلام، وهو الذى لا يستطيع سوى عدد محدود من الناس تفهمه وتعرُّف حضارته. إلا أن السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية وبعد العديد من العمليات المسلحة فى لبنان وفلسطين) قد شهدت تحول هذا الدين إلى صورة مرعبة ومخيفة على يد المناقشات "العلمية" التى دارت حوله. ففى عام ١٩٨٦ ظهر كتاب (الإرهاب كيف يمكن للغرب أن ينتصر Terrorism How the West can Win وهو عبارة عن مجموعة مقالات حررها بنيامين نيتنياهو Benjamin Netanyahu وقد احتوى الكتاب على ثلاث مقالات لثلاثة من المستشرقين المعترف بهم، وكلهم يجزمون فى ثقة ويقين بأنّ هناك علاقة ما تربط بين الإسلام والإرهاب. أما ما نتج عن ظهور مثل هذه الآراء فقد تمثل فى الموافقة على قصف ليبيا بالقنابل وغيرها من المغامرات المشابهة التى تتم كلها تحت ستار من المبررات الأخلاقية الفجة، بعد أن سمع الناس وقرأوا لخبراء لهم وزنهم، وهم يؤكدون أن الاسلام لا يعدو أن يكون ثقافة إرهابية. أما المثال الثانى فيخص المعنى الشائع لكلمة "الهنود" عند استخدامها فى الخطاب الخاص بأمريكا اللاتينية، خصوصا حينما يستقر فى الأذهان ذلك الربط بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعبا متخلفًا بدائيًا متمسكًا بجهله ومعتقداته البالية من ناحية والعنف الذى يتخذ شكلاً طقوسيًا من ناحية أخرى). فالتحليل الشهير الذى وضعه ماريو فارجاس يوسا Mario Vargas Losa للمذبحة الأنديزية للصحفيين البيروفيين (تحقيق فى الأنديز: صحفى أمريكى لاتينى يستكشف الدروس السياسية المستقاة من المذبحة البيروفية) Inquest in the Andes: A Latin ـ American Writer Explores the political Lessons of a Peruvian Massacre ـ النيويورك تايمز فى 31 يوليو ١٩٨٣، يرتكز فى أساسه على الشك فى هنود الأنديز وإمكانية ارتكابهم لمذبحة جماعية دون تفريق أو تمييز. فمقالة فارجاس يوسا مليئة بالعبارات عن الطقوس الهندية، وعن التخلف والقنوط من إمكانية التغيير. وكل هذه الأفكار تعتمد على السلطة المطلقة للوصف الأنثروبولوجى، ففى واقع الأمر أن عددًا من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء فى اللجنة التى شكلت برئاسة فارجاس يوسا لتقصى الحقائق بشأن المذبحة.

ولا تقتصر أهمية هذه القضايا فى الناحية النظرية بل تتعداها إلى واقع الحياة اليومية. الإمبريالية بما تمثله من تسلط على شعوب وأراض عبر البحار مازالت فى تطور دائم بما لها من تواريخ ذات أشكال متعددة وممارسات وسياسات جارية ـ بالإضافة إلى اتجاهات ثقافية مختلفة المشارب. على أنه يوجد الآن فى العالم عددٌ كبيرٌ من الكتابات التى تحمل فرضيات نظرية وعملية متقدة العاطفة، وتخاطب بها المتخصصين الغربيين فى دراسات المنطقة بجانب الأنثروبولوجيين والمؤرخين. ويعد هذا الجهد لمخاطبة الغرب جزءا من الجهد ما بعد الاستعمارى لإصلاح ما أفسدته الإمبريالية من تقاليد وتواريخ وثقافات. هذا بالإضافة إلى كون هذا الجهد محاولة للاشتراك على قدم المساواة فى أشكال الخطاب المتعددة الموجودة فى العالم. ويحضرنى الآن كتابات أنور عبد الملك وعبد الله العروى وفى أعمال مجموعة دراسات الاتباع Subaltern Studies Group وكتابات س. ل. ر. جيمس C.L.R. James وعلي مزوري Ali Mazrui. بالإضافة إلى عدة نصوص أخرى متعددة مثل إعلان باربادوى لعام ١٩٧١ (والذى يتهم الأنثروبولوجيين مباشرة بالتطبيقات العلمية المصطنعة والرياء والانتهازية)، هذا بالإضافة إلى تقرير، الشمال والجنوب North-South Report ونظام المعلومات العالى الجديد. غير أن القليل من مثل هذه الكتابات هو الذى يصل إلى حجرات البحث الداخلية. بينما نجد أن أثر هذه الدراسات على المناقشات

المتخصصة عموما يكاد يكون معدوما فى المراكز العلمية بالعواصم الكبرى، فإن المتخصصين الغربيين فى الشؤون الأفريقية يطالعون أعمال الكتاب الأفارقة باعتبارها مجرد مصادر أولية لأبحاثهم، بينما يعامل متخصصو دراسات الشرق الأوسط النصوص العربية أو الإيرانية بوصفها عينات يستشهدون بها فى أبحاثهم. أما ما عدا ذلك من دراسات قام بها التابعون السابقون وتهدف فى إلحاح إلى الدخول فى حوار فكرى مع الآخر، فغالبًا ما يترك كل هذا مهملاً ودون أن يلتفت إليه أحد.

وفى مثل تلك الأحوال يجب أن نقول إن ذيوع التوصيفات الغامضة والأجناس الأدبية غير واضحة المعالم يعمل فى نهاية الأمر على إسكات أصوات مَنْ يقفون بالخارج ويطالبون بالنظر فى حقوقهم فى الإمبراطورية والسيادة. ذلك لأن مثل هذه التعريفات والأجناس ترسم صورة سريعة غير دقيقة لما يقوم به هؤلاء التابعون السابقون. وعلى الرغم من كل الطرق التى حاول البعض بها أن يصور وجهة النظر المحلية، فإنها لا تقتصر على كونها حقيقة إثنوجرافية فقط. وهى تتعدى كونها بناء هرمينوطيقيًا فى شكلها الأولي أو حتى على نحو أساسى – أقول إن وجهة النظر المحلية هى إلى حد بعيد شكل منظم ومستمر من أشكال المقاومة المناهضة للأنثروبولوجيا ذاتها علما وتطبيقا (باعتبارها ممثلة للقوى الخارجية). فالأنثروبولوجيا هنا ليست نوعا من أنواع النصية Textuality بل هى فى الغالب عميل مباشر للتسلط السياسى.

وعلى الرغم من هذا، فقد ظهر العديد من المحاولات المثيرة للاهتمام، وإنْ اتصفت بالإشكالية الهادفة إلى إقرار الآثار المتوقعة لهذا الوعى الناشئ عن النشاط الأنثروبولوجى باعتباره نشاطًا مستمرًا. فكتاب ريتشارد برايس Richard Price بعنوان (المرة الأولى) First-Time يقوم بدراسة شعب ساراماكا فى سورينام الذي عمل على البقاء والاستمرار، من خلال نشر معلومات سرية عن ذلك الشىء الذي يدعوه هذا الشعب "المرة الأولى" فتتناقله المجموعات. وهكذا فإن تلك "المرة الأولى" – وهى عبارة عن مجموعة من الوقائع التى حدثت فى القرن الثامن عشر والتى أعطت لشعب ساراماكا هويته القومية – أقول إن تلك المعلومات السريّة تتنقل. وقد تحدد نطاق ذيوعها بهدف حمايتها واقتصارها على أناس معينين دون غيرهم. وهنا نرى أن برايس يدرك على الفور ما يعنيه هذا الشكل من مقاومة للضغوط الخارجية، ومن ثم يسجله فى دقة وأناة. إلاّ أنّه يشرع بعد ذلك فى طرح ذلك السؤال الجوهرى "عما إذا كان نشر تلك المعلومات التى تنبع قوتها الرمزية إلى حد كبير من كونها معلومات سرية – سيؤدى فى النهاية إلى بطلان المعنى الحقيقى لهذه المعلومات". وهنا نجده يتوقف قليلا عند هذه القضايا الأخلاقية المزعجة ثم يشرع فى إذاعة هذه المعلومات السرية فى نهاية الأمر. وفى كتاب جيمس سكوت الشهير (أسلحة الضعفاء: الأشكال اليومية لمقاومة الفلاحين) The Weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance نجد مشكلة مشابهة. ذلك أن سكوت ينجز عملاً رائعًا حينما يوضح لنا أن الروايات الإثنوجرافية لا تقدر على أن توافينا بـ"تقارير كاملة" عن مقاومة الفلاحين للتعديات الخارجية، لأن الفلاحين يتبعون استراتيجية منظمة قوامها عدم التعاون مع السلطة (مثل التباطؤ فى المشي والتأخر وعدم إمكان التنبؤ بما سيفعلونه وتفاديهم لأى شكل من أشكال التواصل وغيرها من أنواع الحيل). وعلى الرغم من أن سكوت يقدم لنا دراسة إمبريقية ونظرية رائعة عن أشكال المقاومة اليومية للسلطة، إلا أنه على نحو ما ينتقص من قدر المقاومة التى يحترمها ويعجب حينما يكشف للجميع عن أسرار قوتها. وعندما أذكر سكوت وبرايس هنا لا أقصد بأى حال من الأحوال أن أوجّه لهما أى اتهام (بل إننى أقصد العكس تمامًا خاصة أن كتبهما كما أشرت ذات قيمة وفائدة جمتين) ذلك أن ما أقصد الإشارة إليه هو التناقضات النظرية التى يواجهها علم الأنثروبولوجيا.

-٣-

وكما ذكرت من قبل، وكما لاحظ كل أنثروبولوجى حاول التأمل فى أمر التحديات النظرية التى تبدو واضحة المعالم الآن بشكل لا يدع مجالا للشك - أقول إننى وجدت أن الأنثروبولوجيا فى الآونة الأخيرة قد لجأت إلى استعارة أشياء كثيرة من المجالات القريبة منها، كالنظرية الأدبية والتاريخ وغيره. ولعل هذا يتصل جزئيًا باتجاه هذه المجالات إلى تجنب القضايا السياسية، وهذا أمر يمكن أن ندرك أسبابه. فالنظرية الأدبية بوصفها موضوعا للحديث أسهل إلى حد كبير فى التناول من السياسة. بيد أن الكثيرين قد بدأوا ينظرون تدريجيا إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها جزءًا من كل تاريخى أكبر وأكثر تعقيدًا، وباعتبارها أكثر ميلاً إلى تأكيد تماسك القوى الغربية وهى حقيقة لم يكن كثيرون يعترفرن بها من قبل. وفى الأعمال الأخيرة لجورج ستوكنج George Stocking وكيرتس م. هينسلى Curtis M.Hinsley أصدق مثال على هذا. وهو نفس ما نجده فى الأعمال التى كتبها طلال أسد. وبول ربينو Paul Rabinow وريتشارد فوكس Richard Fox وإنْ اختلفت هذه الأعمال بشكل ملحوظ عن هينسلي وستوكنج. وفى رأيي أن ذلك الاتجاه الجديد يتصل أولاً بذلك الوعى الجديد والأقل فى شكليته والذى بدأنا فى اكتسابه تجاه خطوات فن القصّ Narrative ، كما يتصل ذلك الاتجاه فى المقام الثاني بذلك الوعى الأكثر تطورًا بحاجتنا إلى مفاهيم جديدة عن تطبيقات بديلة وملحة، بحيث تكون هذه التطبيقات ذات سلطان مضاد. وهنا أتوقف لكى أتحدث تفصيلاً عن كل من هذين النوعين من أنواع الوعى.

فلقد اكتسب فن القص فى العلوم الإنسانية والاجتماعية مكانة كبيرة باعتباره نقطة التقاء ثقافية مهمة. فلا يسع أحدًا ممن شهدوا العمل المهم الذى قام به ريناتو روزالدو Renato Rosaldo أن ينكر هذه الحقيقة، كما أنّ دراسة هايدن وايت "التاريخ الشارح" (ما وراء التاريخ) Metahistory قد أسست ذلك المفهوم القائل إن فن القص قد ساده المجاز والأجناس الأدبية - كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتمثيل الكنائى Allegory التى بدورها حكمت بل أفرزت أكثر المؤرخين الرسميين تأثيرا فى القرن التاسع عشر، من الذين يفترض أن أعمالهم قد أسهمت فى تقدم المفاهيم الفلسفية و/ أو الأيديولوجية، وهى أعمال استندت بدورها على الحقائق الإمبريقية. لقد طرح وايت جانبا فكرة أسبقية الحقيقى والمثالى فى الأهمية واستبدل بهذا المفهوم الإجراءات القصصية واللغوية الصارمة ذات الشفرات الشكلية العالمية. أما الأمر الذى لا يبدو على وايت الرغبة فى تفسيره، أو لعله عجز عن ذلك، فهو ما عبر عنه المؤرخون من احتياج إلى فن القص وقلقهم بشأن هذا الأمر. ومن ذلك أننا نرى جاكوب بورخاردت Jacob Burkhardt وماركس يتوسلان بالبنية القصصية (فى مقابل البنيات الدرامية أو التصويرية) فيطوعانها للتعبير عن مفاهيم مغايرة، بحيث تبدو هذه البنيات للقارئ وقد شحنت بردود فعل وهموم متباينة. أما المنظرون الآخرون من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson وبول ريكور Paul Ricoeur وتزفيتان تودوروف فقد سعوا إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وفلسفية أكثر رحابة من الأطر التى يستخدمها وايت. ذلك أنّ أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصى ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها فى آن. وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكلى إلى نشاط تتلاقى فيه السياسة والتقاليد والتاريخ والتفسير.

وباعتبار القص من المواضيع التى تناولتها أحدث المناقشات النظرية والأكاديمية، فقد ترددت داخله أصداء من السياق الإمبريالى. فالحركات الوطنية، سواء كانت قديمة أو حديثه العهد، تتشبث بالفن القصصى لكى تستمد منه تنظيم البنية Structuring ولتمثل assimilating أو لتستبعد رواية للتاريخ أو أخرى. ففى كتاب (المجتمعات المتخيلة) Imagined Communities نجد أن بنديكت أندرسون قد شرح هذا الأمر على نحو جذاب، وهو الأمر نفسه الذى فعله الكتاب المختلفون الذين أسهموا فى كتاب (اختراع التقاليد) The invention of Tradition الذى حرره

إريك هوبزباوم Eric Hobsbawm وتيرنس رينجر Terence Ranger – فالشرعية والمعيارية القانونية – كما تتمثل مثلاً في المناقشات الأخيرة عن "الإرهاب" و"الأصولية" – حظيتا باليد الطولى في إسباغ الشكل الروائي على بعض الأزمات وحرمان البعض الآخر من هذا الشكل. فإذا نظرت إلى أنواع الحركات السياسية في أفريقيا أو آسيا على أنها إرهابية، فإنك بذلك تحرمها من التتابع الروائي narrative consequence. في حين أنك لو خلعت عليها مكانة معيارية قانونية (كما هو الأمر في نيكاراجوا وأفغانستان) تكون بذلك قد نسبتها إلى شرعية الرواية الكاملة. ومن هنا فقد حرم شعبنا من حقه في الحرية، فكان أن نظم صفوفه وسلّح نفسه وشرع في محاربة المستعمر حتى حصل على حريته – أما شعبهم فهو إرهابي شرير يرتكب أفعاله دون مسوغ أو مبرر. وهكذا نرى أن الأقاصيص إما أن تكون مجازة أيديولوجيًا وسياسيًا أو لا تكون.

لكن فن القص كان أيضًا موضعًا لاهتمام الكتابات التي دارت حول ما بعد الحداثة، وهي كتابات تبدو الآن نظرية إلى أبعد حد، كما أن الآراء الواردة فيها عن القص تتصل إلى حد كبير بالجدل السياسي القائم. فأطروحة جان فرانسوا ليوتار Jean – Francois Lyotard تتمثل في أن القصتين العظيمتين الخاصتين بالتحرر والتنوير قد فقدتا الآن قدرتهما على إسباغ الشرعية، وحلت محلهما قصص محلية صغيرة Petits recits تتركز في شرعيتها على الأداء ذاته، أي قدرة المستخدم على التحايل على الشفرات لكي يتم ما سعى له. وهكذا يبدو الأمر في النهاية وضعًا ظريفًا يمكن التحكم فيه، وهو وضع نشأ في رأى ليوتار نتيجة لأسباب أوروبية خالصة، فما عليك إذن سوى أن تتأمل القصتين العظيمتين وقد فقدتا سلطانهما. فإذا حاولنا أن نفسر الأمر على نطاق أكثر رحابة، وذلك بأن ننظر لهذا التحول داخل إطار الديناميكية الإمبريالية – أقول إنه لو فعلنا ذلك فسنجد أن ما يقوله ليوتار لا يبدو شرحا للموقف بل عرضا من أعراضه المرضية. فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبي وعن النتائج التي أحدثتها الحداثة والتحديث الواردان من أوروبا في العالم المستعمر. وإذن فإن ما بعد الحداثة، بما لديها من جماليات الاقتباس والحنين إلى الماضي واللاتمييز، تظل متحررة من تاريخها، مما يعني أن تقسيم العمل الفكري وتقييد الممارسة داخل حدود مذهبية واضحة وتجريد المعرفة من السياسة، يمكن أن يمضي بطريقة أو بأخرى.

أما الشيء المذهل فيما يذهب إليه ليوتار، ولعله أيضا السبب في ذيوع آرائه وانتشارها، فيتلخص في أنه لا يكتفي بإساءة قراءة التحدي الأكبر الذي يصنع القصص العظيمة وأسباب ما يبدو الآن من فقدانها لسلطانها، بل نراه يتعدى ذلك فيسيء تصوير ذلك التحدي. فلقد كان من أهم أسباب فقدان تلك القوى لشرعيتها أزمة الحداثة التي غرقت أو تجمدت في نوع من المفارقة التأملية، التي ترجع بدورها إلى أسباب شتى، لعل من أهمها ظهور عدد من "الآخرين" في أوروبا على نحو مثير للانزعاج. ولم يكن مصدر هؤلاء الآخرين سوى النطاق الإمبريالي. ففي أعمال إليوت وكونراد ومان وبروست وولف وباوند ولورنس وجويس، نجد أن عوامل التبدل والاختلاف ترتبط على نحو منظم بظهور الغرباء، سواء كان هؤلاء الغرباء نساء أو سكانًا محليين أو أناسًا ذوي سلوك جنسي غريب، فهم يظهرون فجأة لكي يتحدوا ويقاوموا ما في المدن الكبيرة من تاريخ راسخ وأشكال ثابتة وأنماط تفكير. ولم يكن رد الحداثة على هذا التحدي سوى تلك المفارقة الشكلية التي نرى من خلالها صورة ثقافة حائرة لا تستطيع أن تجيب بالإيجاب، فتقبل التخلي عن نظامها القديم أو الرفض وتتمسك بما لها مهما كانت النتائج. وهكذا، على نحو ما لاحظه جورج لوكاتش George Lukacs عن فكر ثاقب، فإن نوعا من أنواع السلبية الواعية بذاتها والمستغرقة في التأمل تبدأ في تشكيل نفسها بحيث تتخذ في نهاية الأمر تعبيرًا مشلولاً عن العجز وقلة الحيلة الاستطيقيين. على سبيل المثال يبدو هذا واضحا في نهاية (ممر إلى الهند) Passage to India

التى يشير فيها فورستر على نحو يؤكد ما سبق من تاريخ، إلى الصراع السياسى بين الدكتور عزيز وفيلدنج - الذى يعبر عن إخضاع بريطانيا للهند. بيد أن كلا الرجلين يعجزان عن اتخاذ موقف رافض للاحتلال أو مؤيد له، ومن ثم فإن كل ما يتمكن فورستر من تقديمه هنا حلا للمشكلة هو شيء من قبيل: لا، ليس بعد، ليس هنا.

وفى عبارة موجزة، فقد وجد الغرب وأوروبا أن عليهما أن يأخذا الآخر مأخذ الجد. وتلك فيما أرى المشكلة التاريخية الأساسية التى تواجه الحداثة. ذلك أن أصوات التابعين المختلفين قد ارتفعت فجأة معبرة عن نفسها فى عبارة قوية بليغة، حيث كانت الثقافة الأوروبية فيما مضى تعتمد على الصمت والخضوع لإسكاتهم وإخماد أصواتهم. ولعل خير مثال على التحول القادم الأكثر استفحالا الذى أصاب الحداثة هو أن نقابل بين ما كتبه كل من ألبير كامى وفانون عن الجزائر. فالغرب فى رواية (الطاعون) La Peste ورواية (الغريب) L'Etranger كائنات بلا أسماء، لا دور لها سوى أنها خلفية للميتافيزيقا الأوروبية المثقلة بالاحتمالات كما عبر عنها كامى الذى يجب أن نذكر له أنه الكاتب الذى أنكر وجود الأمة الجزائرية فى كتابه Chronique algérienne (وهنا أسأل: هل سيبدو الأمر متكلفا إذا حاولت أن أعقد مقارنة بين كامى وبورديو Bourdieu صاحب كتاب (الخطوط الرئيسية لنظرية التطبيق) Outline of a Theory of Practice الذى يبدو واحدًا من أكثر النصوص النظرية تأثيرا فى مجال الأنثروبولوجيا اليوم، والذى لا يرد فيه أى ذكر للاستعمار أو الجزائر أو ما شابه ذلك من أمور، على الرغم من أنه يتحدث عن الجزائر فى موضع آخر؛ عمومًا فإن أشد ما يلفت الاهتمام هو استبعاد الجزائر من تأملات بورديو التنظيرية والإثنوجرافية)- وعند هذه الجزئية نجد أن فانون يقحم قصة مضادة وطارئة على صورة أوروبا اللاهية " Le Jeu irresponsable de la belle au bois dormant". وعلى الرغم من أن عمل فانون يتسم بالمرارة والعنف، إلا أن النقطة الأساسية التى يهدف إليها هى دفع العاصمة الأوروبية للتفكير فى تاريخها باعتباره ملازما لتاريخ المستعمرات التى استيقظت من الخدر القاسى الذى وقعت فيه إبان السيادة الإمبريالية والذى أصابها بعجز مهين وظالم. وفى عبارة إيميه سيزيرAime Cesaire فلقد كانت هذه السيادة الإمبريالية "تقاس بفرجار المعاناة". وهكذا يرى فانون أن الأقاصيص الغربية عن التنوير والتحرير بمفردها دون الالتفات على نحو كاف إلى التجربة الاستعمارية قد بدت نوعا من أنواع الرياء الفارغ، ومن ثم، على حد عبارته، استحال النصب الإغريقى - اللاتينى رمادًا تذروه الرياح. على أننا سنكون قد زيفنا ما فى رؤية فانون الشاملة من جدة وابتكار - وهى رؤية تستند فى ذكاء وبراعة إلى فرضية سيزير فى (مفكرة العودة إلى مسقط الرأس) Cahier d'un retour au pays natal كما تستند - فى الوقت ذاته إلى كتاب لوكاتش (التاريخ والوعى الطبقى) لإحداث التأليف الذى تنشده - أقول إننا سنكون قد زيفنا هذه الرؤية إذا لم نحذ حذو فانون فنؤكد الجمع بين أوروبا وإمبراطوريتها فى تفاعلهما سويا داخل إطار عملية إنهاء الشكل الاستعمارى. ذلك أن النموذج الذى يسوقه فانون للعالم بعد الإمبريالى يشترك مع سيزير وس. ل. ر. جيمس فى اعتماده على المصير الجمعى للبشرية. يقول سيزير: "ولا يزال على الإنسان أن يتغلب على كل عائق متمركز فى حرارة اندفاعته، وما من جنس يسيطر على الجمال والذكاء والقوة دون غيره، فهناك متسع للجميع عند الانتصار".

وهكذا فما عليك الآن سوى أن تفكر فى الأقاصيص مليا داخل السياق الذى يقدمه تاريخ الإمبريالية، ذلك التاريخ الذى ظهر الصراع الخفى القائم داخله بين البيض وغير البيض على شكل غنائى فى تلك القصة المضادة الجديدة الأكثر شمولا، التى تخص التحرير. وهذا فى اعتقادى هو المشهد الكامل لما بعد الحداثة فى عصرنا الحالى الذى لم تتسع نظرة ليوتار لكى تستوعبه على

نحو كامل. ومرة أخرى نرى أن التصوير قد صار أمرًا مهمًا ليس فقط باعتباره مأزقًا أكاديميًا أو نظريا بل أيضًا باعتباره خيارًا سياسيا. إذ إن الطريقة التى يصور بها الأنثروبولوجى وضعه العلمى تخضع– على أحد المستويات – إلى ظروف محلية أو شخصية أو مهنية. بيد أن هذا الأمر فى حقيقته هو جزء من كل شامل، جزء من مجتمع الفرد الذى يعتمد فى تكونه واتجاهاته على المسببات أو العوائق المضادة التى تتراكم نتيجة لسلسلة كاملة من الاختيارات. فإذا كنا ننوى أن نلوذ باللغة والحديث المنمق عن عجزنا أو قلة حيلتنا أو حيادنا، فعلينا أن نعد أنفسنا أيضا لتقبل حقيقة أن هذا الكلام المنمق يعبر عن اتجاه ما فى نهاية الأمر. فالحقيقة أن التصويرات الأنثروبولوجية تتصل بعالم الممثل نفسه بالقدر نفسه الذى تتصل بالشىء أو الشخص موضوع التمثيل.

ولا أظن أن التحدى المضاد للإمبريالية الذى يمثله فانون وسيزير وغيرهما ممن هم على شاكلتهما، قد قوبل بما يستحق من الاهتمام، ونحن أخذناهما مأخذ الجد بوصفهما نموذجين أو ممثلين لجهد إنسانى فى العالم المعاصر. وفى الواقع فإن فانون وسيزير – وأنا هنا أتحدث عنهما بوصفهما نموذجين – يتعاملان بشكل مباشر مع مسألة الهوية والفكر الهويّ Identitarian Thought ذلك المساهم الخفى فى النظرة الأنثروبولوجية الحالية لمفاهيم "المغايرة والاختلاف". إن ما يطلبه فانون وسيزير من مشايعيهما حتى فى مرحلة الكفاح الساخن هو أن يتخلوا عن الأفكار الجامدة عن الهوية الراسخة والتعريفات التى تكتسب شرعيتها من الثقافة. لقد كانت رسالتهما إلى تلك الشعوب هى: كونوا مختلفين، فبذلك سيختلف قدركم بوصفكم شعوبًا تابعة. ومن هنا فإن الحركات القومية مع كل ما لها من ضرورة واضحة قد تلعب دور العدو هى الأخرى. ولا أستطيع أن أقرر ما إذا كان ممكنا بالنسبة للأنثروبولوجيا بما هى عليه أن تتخذ صورة مختلفة، وأنا هنا أعنى بالاختلاف أن تنسى نفسها فتصبح شيئًا آخر، أى رد فعل لما فعلته الإمبريالية وأعداؤها من إلقاء للقفازات. ولعل الأنثروبولوجيا كما عرفناها لن تتمكن من الاستمرار فى الاتجاه الإمبريالى نفسه دون أن تتحول إلى شريك فى واقع السيادة والسيطرة على الشعوب الأخرى..

أما على الجانب الآخر، فإن المحاولات الأنثروبولوجية النقدية الحالية لإعادة النظر فى مفهوم الثقافة من الألف إلى الياء تبدو قد أثمرت نوعا مختلفا من الحديث. فإذا أقلعنا عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات ومن يتبعونها باعتبارها علاقة تماس تام، علاقة تزامن وتناظر كاملين، وإذا بدأنا فى النظر إلى الثقافات باعتبارها كيانات غير مغلقة على نفسها وباعتبارها حدودًا دفاعية بين أنظمة الحكم، أقول إننا لو فعلنا ذلك فسوف يسفر الأمر عن وضع أكثر إشراقا وتبشيرًا بالخير. ومن ثم فإن رؤية الآخرين باعتبارهم مكونين تاريخيًا وليس باعتبارهم محددين أنطولوجيًا سيؤدى فى نهاية الأمر إلى القضاء على النزعات الاقتصادية التى ننسبها للثقافات، وأولها ثقافتنا نحن. ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتصور الثقافات باعتبارها مناطق سيطرة أو مناطق استسلام وتخل، باعتبارها مناطق للتذكر أو للنسيان، باعتبارها مناطق قوة أو اتكال على الآخرين، باعتبارها مناطق مقصورة على أهلها أو مناطق تقوم على التعاون والمشاركة – كل هذا فى نطاق تاريخنا العالمى الذى يمثل العنصر الأساسى فى تكويننا. فالنفى والهجرة وتجاوز الحدود هى كلها من قبيل التجارب القادرة على تزويدنا بأشكال قصصية جديدة، أو (فى عبارة جون برجرJohn Berger) تزودنا بطرق جديدة فى السرد. ولا يمكننى هنا أن أقرر ما إذا كانت هذه الحركات الجديدة المبتكرة أقرب إلى طبيعة الأشخاص ذوى الطبيعة المثالية الخاصة من أمثال جان جينيه أو المؤرخين المتورطين من أمثال بازيل دافيدسون الذى تعدى واجتاز ذهابًا وإيابًا الحدود الموضوعة قوميا، أقول إننى لا أدرى إن كانت مثل هذه الحركات الجديدة أنسب لهؤلاء من الأنثروبولوجيين المتخصصين، بيد أننى على أية حال أرغب فى القول بأن القوة التحريفية التى يمتاز بها هؤلاء

الأشخاص تتفق اتفاقًا مذهلا مع الإنسانيات والعلوم الاجتماعية فى صراعها الدؤوب مع ما يشكله نموذج الإمبراطورية من مصاعب جمة.

الهوامش:

(١) انظر:

Frantz Fanon, The Wretched of the Earth, trans. Constance Farrington (New York, 1966) and Albert Memmi, The Colonizer and the Colonized, trans. Howard Oreenfield (New York 1965).

(٢) انظر:

Carl E. Pletsch. The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1959-1975.

"Comparative Studies in Society and History 23 (Oct. 1981): 565-90.

انظر أيضًا:

Peter Worsley, The Third World (Chicago. 1964).

(٣) انظر:

Fanon, The Wretched of the Earth, p.101.

(٤) انظر:

Eqbal Ahmad, From Potato Sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World, Arab Studies Quarterly 2 (Summer 1980): 223-34; Ahmad, post Colonial Systems of Power, Arab Studies Quarterly 2 (Fall 1980): 350-63; Ahmad "The Neo-Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World,"Arab Studies Quarterly3 (Spring 1981); 170-80.

(٥) انظر:

Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Science, ed. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer (Chicago 1986), and Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and Marcus (Berkeley and Los Angeles, 1986).

(٦) انظر:

Richard Fox, Lions of the Punjap: Culture In the Making (Berkeley and Los Angeles, 1985) p. 186.

(٧) انظر على سبيل المثال:

Sherry B. Ortner, Theory in Anthropology since the Sixties, comparative studies in Society and History 26 (Jan. 1984): 126-66.

(٨) انظر:

Anthropology and the Colonial Encounter, ed. Talal Asad (London, 1973); Gerard LecLerc, Anthropologie et colonialisme.: essai sur l'histoire de l'africanisme (Paris, 1972), and L'observation de l'homme: une histoire des enquêtes sociales (Paris, 1979); Johannes Fabian, Time and the other , How Anthropology Makes its (New York, 1983).

(٩) انظر:

Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," pp. 144-60.

(١٠) انظر:

in Marcus and Fischer, Anthropology as Cultural Critique p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.

(١١) انظر:

James Clifford, On Ethnographic Authority, Representations 1 (spring 1983): 142.

(١٢) انظر:

Jurgen Golte, Latin America: The Anthropology of Conquest to Anthropology: Ancestors and Heirs, ed Stanley Diamond (The Hague, 1980), p. 391.

(١٣) انظر:

Jonathan Friedman, Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology, Telos 71 (1987) 161-70.

(١٤) انظر:

Defense Science Board, Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences (Williamston, Mass., 1967).

(١٥) سبق لي أن عالجت هذا الأمر في:

Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New york, 1981)

انظر أيضًا:

The MESA Debate: The Scholars, The Media and the Middle East, Journal of Palestine studies 16 (Winter l987); 85 -104.

(١٦) انظر:

Blaming the the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London, 1988.) pp. 97-158.

(١٧) انظر:

Richard Price, First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People (Baltimore, 1983). pp. 6,23.

(١٨) انظر:

James C. Scott, Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (New Haven., Conn., 1985), pp. 278-350.

انظر أيضًا:

Fred R. Myers 'The Politics of Representation: Anthropological Discourse and Australian Aborigines, American Ethnologist 13 (Feb. 1986); 138-53.

(١٩) انظر:

George W. Stocking, Jr., Victorian Anthropology (New York, 1987), and Curtis M. Hinsley, Jr., Savages and Sientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846-1910 (Washington, D. C., 1981).

(٢٠) انظر:

Slid, 'Permission to Narrate, London Review of Books (16-29 Feb. 1984): 13-17

(٢١) انظر:

Jean-Fran s Lyotard : The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi; Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis, 1984), pp. 23-53.

(٢٢) انظر:

Irene L. Gendzier, Managing Political change: Social Scientists and the Third world (Boulder, Colo., 1985).

(٢٣) انظر:

Georg Lukcs, History and Class Consciousness:
Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London, 1971), pp. 126-34.

(٢٤) سوف أعرض لهذه الفرضية على نحو أكثر تفصيلاً في كتابي التالي:
Culture and imperialism (New York, 1989).

(٢٥) انظر:

Albert Camus, Actuelles, III: Chronique algérienne, 1939 – 1958 (Paris, 1958), p. 202:

مهما كان من أمرنا نحو المطالبة العربية، لكن علينا أن نعترف، فيما يتعلق بالجزائر، أن صيغة الاستقلال الوطني صيغة انفعالية أكثر منها واقعية. فلم يكن هنالك دولة جزائرية. ويمكن لليهود والأتراك واليونانيين والإيطاليين والبربر أن يكون لهم الحقوق نفسها في المطالبة بإدارة هذه الدولة من الناحية الافتراضية.

(٢٦) انظر:

Fanon, Les Damnés de la terre (Paris, 1976), p. 62.

(٢٧) انظر:

Aimé Césaire, Cahier d'un relour au Pays natal (Notebook of the Nativel Land, The Collected poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley and Los Angeles, 1983), pp. 76, 77.

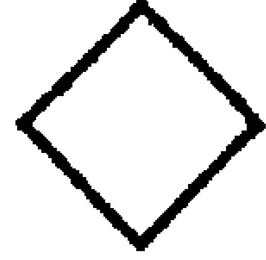
(٢٨) انظر:

Ibid.

(٢٩) انظر:

Raymond William, Problems in Materialism and Culture: Selected Essays (London, 1980), pp. 37 – 47.

إيديولوجية بنية القص: لطيفة الزيات نموذجا



فريال جبوري غزول (العراق) (*)

بداءةً لماذا لطيفة الزيات نموذجًا فى بحث عن إيديولوجية البنية الروائية والقصصية؟ باختصار شديد، لأن المبدعة لطيفة الزيات تشكل بالتزامها ثابتًا سياسيًا وموقفًا مبدئيًا لا يتزعزع، وبإبداعها الروائى والقصصى تقدم متغيرًا فنيًا يبلور الفوارق الإيديولوجية بين مرحلتين تاريخيتين متباينتين؛ فالثابت عند لطيفة الزيات يشكل الأرضية المستقرة التى تمكننا من إجراء دراسة فى متحولها الأدبى.

تتميز لطيفة الزيات بكونها شخصية عربية، مصرية، وطنية، تقدمية، أصيلة، عايشت هموم الوطن العربى وساهمت فى صياغة خطابه الإبداعى والفكرى والنقدى والسياسى خلال ما يناهز الأربعين عاما الماضية. فهى أستاذة النقد الأدبى فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية البنات بجامعة "عين شمس" القاهرية. كتبت الكثير من الأبحاث حول الأدب الأمريكى والإنجليزى والمصرى والنسائى. كما أنها مناضلة معروفة، وسجينة رأى وضمير. وهى حاليا رئيسة "لجنة الدفاع عن الثقافة القومية" التى تصدر مجلة (المواجهة).

وعلى الرغم من التقلبات التى حدثت فى السياسة والاقتصاد والثقافة فى مصر خاصة وفى الوطن العربى عامة، فقد بقيت لطيفة الزيات مناضلة ملتزمة وملتصقة بنبض الناس وهواجس الجماهير. وهذا لا يعنى أن ما مرّ من الأهوال والزلازل على العرب وعلى العالم لم يترك بصماته وآثاره على خطابها النقدى والفكرى والإبداعى، ولكن هذا التغير فى خطابها ينبع من تحول الظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية، ولا ينطلق من تعديل الموقف أو تحريف القناعة. فولاؤها للإنسان المقهور وللاستقلال الوطنى وللعدل الاجتماعى راسخ وثابت. أما المتغير فهو كيفيات التحقق والإنجاز والمواجهة فى ظل الواقع والسائد والجارى. إن انخراط لطيفة الزيات فى الدفاع عن العالم المهيمَن عليه ورؤيتها للاشتراكية نهجا للمجاوزة لم يكن عقائديًا أو دوجماتيًا إلى درجة لا ترى فيها أخطاء الأنظمة الاشتراكية أو إفلاس نهضة العالم الثالث. ولكن انخراطها

(*) المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣.

أيضا لم يكن مهزوزًا وهشاً بحيث إنها تتنازل عنه بمجرد تفكك المعسكر الاشتراكى وتراجع المد التحررى وتعثر المقاومة.

تقول لطيفة الزيات فى حوار مع الأديب العراقى إبراهيم الحريرى:

".... وكمواطنة مصرية عربية أستشعر حتى النخاع فداحة التبعية، وأقاوم، بقدر جهدى، وتتعدد الجبهات التى يتعين على الإنسان أن يقاوم فيها التبعية إلى ما لا مدى، وأتساءل وأنا أرى الناس تتبدل وتتغير من حولى، وتتقبل اليوم ما لم تتقبله بالأمس تمشيًا مع المتغيرات فى الساحة العربية والدولية، هل اتسع الخرق على الراتق؟.... وأعيش لأرى خريطة العالم يعاد توزيعها مرتين، مرة بعد الحرب العالمية الثانية لصالح الاشتراكية، ومرة فى الوقت الحالى لصالح الرأسمالية، ويصيبنى الدوار مرتين، مرة من منظور الاشتراكى، ومرة من منظور مواطن العالم الثالث الذى ترسّخ المتغيرات الدولية من تبعيته، وتضع على الشماعة قضايا تحرره الوطنى عائقة بذلك حقه فى تقرير المصير، وأتساءل بدل السؤال مئات الأسئلة، وأتشبث حتى الموت بحلم الاشتراكية حتى لو لم يكن له تطبيق صحيح على الأرض، وأذكر بامتنان الانتفاضة الفلسطينية، والمقاومة اللبنانية لإسرائيل، وحركات التحرر فى أفريقيا الجنوبية وفى أمريكا اللاتينية التى تشتعل معلية إرادة الإنسان الحرّة فى وجه التيار السائد وضد التيار السائد، ويعاودنى اليقين فى غدٍ أفضل للإنسانية، وأتساءل متى تواتينا فى الوطن العربى رياح الحرية"[1].

إن أقوال لطيفة الزيات وأفعالها تؤكد لنا صلابة موقفها واستمراريته، كما أنها تكشف، بالإضافة، عن وعيها العميق بالمتغيرات التي تفرض واقعا مختلفا وبالتالى مواجهة مختلفة. فهى لا تتنصل من إيمانها بالعالم الثالث والاشتراكية فى عالم وزمن يشمت بالاثنين ويسقطهما من حسابه؛ كما أنها ليست منغلقة لتصر على إيمانها دون التساؤل عن ماهية ما هو كائن. ولهذا يصلح إبداع لطيفة الزيات نموذجا للبحث فى دلالة الشكل وإيديولوجية البنية لأن المؤلف هو هو أو على الأصح هى هى، ولكن الزمان فى الثمانينيات والتسعينيات ليس ما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات. ومما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدبا إلا عندما تحسّ بأنها قامت بنقلة نوعية. فإقلالها راجع، إلى حد كبير، إلى رغبتها فى ألا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق. فبينما نجد عند أديب غزير الإنتاج مثل نجيب محفوظ أو حنا مينه روايات عديدة يمتد فى بنائها الروائى نموذج فنى يكاد يكون واحدا، ولا نلمس تطويرا فى فن القص إلا ببطء وعبر تراكم أدبى، نجد النقلة عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة. فقد كتبت عملين إبداعيين – شهد الجميع بتميزهما وتباينهما– وهما رواية (الباب المفتوح) (١٩٦٠)[2] ومجموعة (الشيخوخة وقصص أخرى) (١٩٨٦)[3].

ويفصل بين نشر هذين العملين الرائعين حوالى ربع قرن من التقهقر السياسى والإحباط القومى والانفتاح الاقتصادى الاستهلاكي والتطفل الثقافى وتراجع القيم الوطنية. ولابدّ أن تكون الكتابة فى عصر الجزر غيرها فى عصر المدّ، ولابد أن ينعكس هذا التغير على الشكل والبنية عند كاتب مرهف لا يكتب من أجل الإفراز بل من أجل الاتصال. ومن هنا تكمن أهمية لطيفة الزيات باعتبارها نموذجًا ومختبرًا لدلالة البناء السردى ووظيفته فى التعبير والتوصيل.

إن البنية الأدبية وإيحاءاتها الدلالية موضوع عالجه كثير من النقاد القدامى والمحدثون، العرب والإفرنج، مستخدمين مصطلحات متنوعة ومتشابكة. وكان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمع بينهما. أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استنادًا إلى الأسلوب. وحديثاً، ربط ياكوبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة؛ فربط بين

الشعر والأنا، والملحمة والهو، والدراما والأنت. أما نورثروب فراى فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة. وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج. وأهم من ربط بين الجنس الأدبى والتطور الحضارى والطبقى هو لوكاتش فى كتابه (نظرية الرواية) بمقولته الشهيرة التى أخذها عن هيجل، القائلة بأن الرواية هى ملحمة البورجوازية[٤]. كما أن باختين توسع فى هذا الموضوع فى كتاباته النقدية[٥].

أما العرب القدامى فلم يتعرضوا بشكل منسق لقضية الأجناس الأدبية ولم يهتموا كثيرًا بالتنظير فى القص، ولكن وعى العرب بأغراض مزيدات الأفعال ودلالة أوزان التصريف معروف. فمثلاً وزن "فاعَلَ" للدلالة على المشاركة والتكثير، ووزن "تفعّل" للمطاوعة والتكلف، ووزن "افعوعل" للمبالغة،... إلخ. وقد قامت كوكبة من النقاد العرب حديثاً بدراسات فى علاقة الشكل بالدلالة والبنية بالإيديولوجية، منهم، على سبيل الذكر لا الحصر، أمينة رشيد وسيد البحراوى ومحمد بدوى من مصر ولحمدانى حميد وسعيد يقطين من المغرب[٦].

ومع أن المرحلة الزمنية لربع قرن لا يمكن أن تكون حاسمة فى تغير نوعى فى الجنس القصصى، إلا أنها فترة مكثفة فى تاريخنا الحديث حدثت خلالها تغيرات جذرية فى حياة الشعب، ولهذا قد يترتب عليها نقلات فى اختيار الشكل تكون لها دلالاتها المصاحبة. وقد أوضح عبد المحسن طه بدر التغيرات المهمة فى روايات لا يفصلها إلا عقود قليلة[٧].

ولو أخذنا مدينة مثل بورسعيد، لأهميتها في رواية (الباب المفتوح)، مؤشرًا لأثر التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية، لرأينا العجب[٨]. تصور لطيفة الزيات هذه المدينة الثائرة (عام ١٩٥٦) تصويرًا واقعيًا وملحميًا واحتفاليًا، وهو تصوير يقع فى نهاية الرواية ويشكل غرضها وغايتها:

"كانت شوارع بورسعيد تزدحم بالناس، أمواج متلاطمة من الناس وكأن البيوت قد خلت من سكانها، وقذفت بهم إلى الشارع موجة إثر موجة، لتختلط ببحر مائج من الناس.

وناس يضحكون، وناس يبكون بالدموع، وهم لا يعرفون أى دموع هذه، أهى دموع الفرح بالخلاص؟ أهى دموع الذكريات الأليمة التى طفت فجأة على السطح يوم الجلاء؟ أم هى دموع التطلع إلى مستقبل أفضل؟

وناس يحملون لافتات النصر، وناس يهتفون، وناس يرقصون على الوحدة، وناس يصفقون وملء قلوبهم نشوة النصر، وملء عيونهم الغد وفى أعماقهم إدراك أن ما حدث كان لابد أن يحدث، أن ما حدث كان ثمن النصر.

وناس خرجوا يحملون الزهور إلى موتاهم، ولم تصل الزهور إلى موتاهم، فى الطريق نثروا الزهور على موكب النصر، موكب الغد.

فمن أجل الغد مات موتاهم" (الباب المفتوح، ص ٣٤٩).

هذا الغد الأفضل لم يأت، بل بالعكس انقلب السياق كى تتحول لوحة بورسعيد الرائعة إلى نقيضها، المدينة الباسلة أصبحت "ميناءً حرًا"، كما يقال، خشية من تسمية الأشياء باسمها. وفى مقالة نشرت عن بورسعيد فى أواخر الثمانينيات بمناسبة عيد بورسعيد الوطنى وذكرى الانتصار على التحالف الثلاثى (الإسرائيلى- الفرنسى - البريطانى)، حملت المقالة عنوان "ركود تام وشيخوخة مبكرة "، وهو يقترب من عنوان مجموعة لطيفة الزيات الأخيرة (الشيخوخة وقصص أخرى) أكثر منه إلى عنوان روايتها الأولى (الباب المفتوح). ويذكر المقال أنه:

"منذ ١٩٧٤... لم تشهد بورسعيد أية إنشاءات صناعية جادة.. ومع أن المفترض أن تكون بورسعيد مدينة سياحية.. إلا أن شواطئها قد فشلت فى اجتذاب المصطافين من خارج بورسعيد لافتقادها للميزات الضرورية لسياحة الشواطىء.. وهناك قرية سياحية لا يتجاوز عدد العاملين بها عن ٨٠ عاملاً... بينهم عمال كوريون... وهى تعتمد أساسًا على استقبال أفواج السياح الإسرائيليين... ويعانى ميناء بورسعيد من الإهمال التام.. والنشاط التجارى هو النشاط الأساسى فى المدينة.. إلا أن المحاكم هناك تتداول حاليًا عددًا ضخمًا من حالات التهرب الضريبى...

وتعانى بورسعيد من القصورالشديد فى المجالات الخدمية المختلفة. ففى الصحة تناقص عدد المستشفيات العامة عما كانت عليه قبل ١٩٦٧... وتعانى الأحياء الجديدة، وخاصة حى الزهور من غياب الإنارة والطرق المعبدة مما أدى إلى شيوع حوادث السرقة ليلاً وكذا انتشار أماكن تعاطى المخدرات. وتتحول شوارع المدينة فى الأيام المطيرة إلى برك كما أن مساحات الخضرة القليلة فى المدينة مهددة بالبوار"(٩).

إن هذه المقابلة بين بورسعيد فى منتصف الخمسينيات وفى نهاية الثمانينيات مؤشر لما حدث من انهيار وتصدع فى البنية التحتية والإرادة القومية، ولابدّ أن يترك هذا السقوط آثاره على البنية الفوقية بما فى ذلك الأدب والفن. ولابدّ للمبدع أن يتصدى للكتابة ويتعامل مع أشكالها فى الثمانينيات على غير ما كان يفعل قبل ثلاثة عقود.

ولكن رصد أى متغير لا يؤدى بالضرورة إلى تحديد علته. هل التغير فى الشكل والبناء الروائى راجع للتغير الثقافى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى، أم أنه راجع لتغير فى نفسية المبدع؛ فلطيفة الزيات فى ١٩٦٠ غير لطيفة الزيات فى ١٩٨٦؟ أم أن الاختلاف سببه التوجه نحو موضوع يتطلب بالضرورة بناء مختلفًا، فبين رواية التعلم فى (الباب المفتوح) وقصص التذكر فى (الشيخوخة...) فرق فى الثيمة المحورية. فهل تنوع البناء وتمايزه يرجع لتغير المرحلة التاريخية أم أنه نابع من اختيار الموضوع؟ إن هذه التساؤلات لن تحسم برد جامع مانع؛ فهى كمسألة الشكل والمضمون، الموروث والمكتسب، الفردى والجمعى،... إلخ؛ فمن المستحيل تحديد أسبقية وأولوية أحدهما على الآخر؛ فالجانبان متداخلان ومتشابكان. ولكن مما لاشك فيه أن المبدع – لطيفة الزيات فى هذه الحالة – إنسان يحس إحساسًا مضنيًا بشعبه وجماهيره، ولهذا فالجو العام الذى تعكسه أعمالها الأدبية مرتبط بالمناخ العام ولا يقتصر على الحالة الداخلية الفردية المنفصلة عن مسار الأمة. فلطيفة الزيات ليست من الذين ينغلقون أو يتعالون أو يهربون من الواقع، ولهذا لا يمكن تفسير التطور فى إبداعها من خلال العامل الفردى أو النفسى المحض. كما أن لاختيار المحور، سواء أكان التعلم أم التذكر، دلالة إيديولوجية ويحدد إلى درجة كبيرة البناء القصصى الذى ينشئه.

وبنية القص لا تعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبى ولا الشكل التسلسلى ولا علاقات الشخصيات،... إلخ، بل تشمل تضافر كل ما سبق. كما أن الإيديولوجية فى هذا السياق تعنى الدلالات التى تنضح من التركيب والتى توحى بنسق فكرى ومنظور للعالم.

(الباب المفتوح) رواية تكاد تكون نموذجًا كلاسيكيًا فى نمطها وتطورها، فهى مكتوبة فى ثلاثين فصلاً وفى ٣٥٣ صفحة. وتنتقل أحداثها من العام ١٩٤٦ إلى العام ١٩٥٦ متابعة البطلة ليلى محمد سليمان من سن ١١ إلى سن ٢١. وهى بنت من الطبقة المتوسطة، تنتهى الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطنى مع وعيها الطبقى ووعيها النسوى، أى أن الرواية تقدم

ثلاث إشكاليات تعيق مسيرة البطلة: الإمبريالية، الطبقية، الجنساوية. وعندما تتخلص ليلى منها جميعا تكتمل تربيتها فتتحقق إنسانةً ومواطنة وامرأة. والسرد في الرواية لا يشوبه ارتداد إلى الماضي ولا استباق للمستقبل، أي أنه سرد تقليدي يفترض التعاقب لا التشابك أو التداخل.

وللرواية محور يتشكل من علاقة ليلى بحسين، ويماثله محور العلاقة بين أخيها محمود وسناء، كما يقابله محور العلاقة بين جميلة ابنة خالتها "البورجوازية النزعة" بزوجها.

إن البناء الروائي في (الباب المفتوح) يقدم تشكيلاً مستقرًا ونموا طبيعيًا وتسلسلاً منطقيًا وانتصارًا للحق والعقلانية في الخاتمة. فالرواية تخاطب قارئا وتقنعه بأطروحتها، وهي تفترض متلقيًا واعيًا وله وقت فراغ ليقرأ ويفكر، وهو قارئ ما قبل عصر التليفزيون والإعلام المشوّه والتسلية الاستهلاكية. فالرواية تتوجه للعقل والوجدان لتقدم لهما حلاً لمشاكل الإنسان التي لن تزول إلا بانخراطه في الجماعة انخراطًا بناءً.

و(الباب المفتوح) رواية مبنية مثل كاتدرائية قوطية: فيها عظمة وجلال المعمار كما فيها دقة وشاعرية التفاصيل. فهي كالروايات الواقعية العظيمة تقدم بناء محكمًا بالإضافة إلى أسلوب مكثف يعكس سمة من سمات شخصية روائية أو يتضمن موقفًا إيديولوجيًا أو يحدد معالم مشهد. فمثلاً تقدم لنا الرواية سلبية ليلى في مرحلة من مراحل حياتها في إيجاز مدهش يجعلنا نفهم آليات القمع الذكوري دون إدانة مباشرة للمجتمع البطريركي:

"ولم تقل ليلى شيئاً – لم يكن أحد ينتظر منها أن تقول شيئاً" (الباب المفتوح، ص٢٢).

وفي موقع آخر نجد تحقق ليلى مفسّراً بأدق ميكانزماته:

"ولم تكن كلمات التشجيع والإعجاب هي التي ملأتها بهذا الإحساس وإنما كان هو الإدراك أنها أرادت، ونجحت في تحقيق إرادتها. وأنها تستطيع دائما أن تريد وأن تنجح في تحقيق ما تريد" (الباب المفتوح، ص٢٤٢).

وتكشف لطيفة الزيات عندما تصف علاقة ليلى بأستاذها الدكتور رمزي عن موقف التبعية لا باعتباره تخاذلاً، بل باعتباره خليطًا من الشعور بالدونية والانشداد نحو الآخر:

"كانت ما تزال تعاني كلما واجهت الدكتور رمزي، نفس الشعور الذي عانته يوم دخلت حجرته لأول مرة، مزيجا من الخوف والرهبة والانجذاب" (الباب المفتوح، ص٢٤٤).

كما تلخص لطيفة الزيات موقف الانتهازية وتبريره على لسان إحدى الشخصيات التي تقدم صورة للحياة تجعل من المواجهة عبثاً:

"كلنا تروس في عجلة كبيرة، والعجلة بتمشي واللي يحاول يعطلها بيتحطم والشاطر اللي يفهم الموقف واللي يستفيد منه" (الباب المفتوح، ص ٢٨٥).

وهذه الفقرات نطالعها كصورة، كوصف، كحوار، أو كتيار وعي تلتقط ما نعرفه أو نتذكره أو نسمعه، فهي مستخرجة من كلام الناس اليومي وتصرفاتهم. هي الشعر في الحياة اليومية، وهي فلسفة الحياة عند العامة، وتقوم بالدور الذي كانت تقوم به العبر والأمثولات المصورة على الكاتدرائيات.

إن معمارية الرواية ليست هيكلية، أي قالبًا يدخل فيه نسيج الرواية. فالرواية تتقدم في مخطط محدد، ولكن هذا المخطط يتعقد ويتعرّج قبل أن يصل إلى غايته. وتتخذ الرواية من الجدل نسقًا، فهناك باستمرار "الدعوى" و"نقيض الدعوى" اللذان يولدان "التأليف"، كما يقول الفلاسفة. فنجد في تربية ليلى العاطفية تقدمًا وتراجعًا، استيعابًا وانحرافًا، فهي لا تنتقل بشكل ميكانيكي ومطرد من البسيط إلى المعقد، من الفراغ إلى الامتلاء، من الجهل إلى المعرفة. هي تتقدم بشكل جدلي ويظهر نضوجها العاطفي من خلال علاقاتها بثلاثة رجال (كما يلخصها الشاروني):

"عصام ابـن خالـتها وأخـو جميلة هو حبها الأول حتى تتبين لها شخصيته المزقة وحـتى تكتشف أنه يعبث مع خادمته فتروعها الصدمة. ثم تلتقى بحسين صديق أخيها محمـود فتعـبده لرجولـته وشجاعته ووطنيته، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعـالم الـرجال بعـد صـدمتها العاطفـية مع عصام يحملانها على قطع علاقتها بحسين، وكـان قـد سـافر إلى بعـثة فى الخارج. ثم يظهر فى أفقها أستاذهـا فى الجامعة الدكتور فـؤاد رمـزى، ويسـيطر علـيها بمركـزه وأستاذيته وثقته التى لا حد لها فى نفسه حتى تـتورط معـه فـى مشروع زواج، ولكنها ما تلبث أن تكتشف فساده، وتسعى إلى الابتعاد عـنه. ويعـود حسـين مـن بعثته، وفى بورسعيد، وخلال معركة العدوان الثلاثى تتجدد علاقته بلـيلاه. ومـع انتصـار مصـر عـلى العـدوان الثلاثى يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر"(١٠).

وهكذا نجد أن "تعلم" ليلى لا يتم من خلال المناظرة والتأمل، بل من خلال التجارب. كما أن هـذه العلاقات تكتمل وتصل ذروتها عند تقاطع الوجدانى والاجتماعى والقومى من معركة بورسعيد. وكون هذا التطور لا يتم بشكل استطرادى يدل على نسق هندسى يوحى بتحرك إيديولوجى معقوف ولكنه موجّه.

فالـتطور هنا ليس ديكارتيًا وتراكميًا، بل هو حركى وجدلى. كما أنه ليس مثاليًا ومجردًا، بل هـو واقعـى وتجريـبى. إن هندسـته – عـلى الـرغم مـن بعـض الـتذبذب – تشـمل مخططًا واضحًا وصارمًا، أى أنها ليست بناءً ميكانيكيًا أو عشوائيًا، بل هى بناء منسق تنسيقًا علميًا.

وفى مقـابل معماريـة الكاتدرائـية فـى (الباب المفتوح)، نجد معمارية المتاهة فى (الشيخوخة)، ففـيها المسـيرة ملـتوية والغايـة غائمة والتشظى غالب. وكما يقول سميح القاسم فى تعريفه الشعرى للشيخوخة:

ضياع موعدٍ
وجبهة على يدٍ
تلوب
أسطوانة مشروخة(١١).

والضـياع والـتأمل والانكسـار المتضـمنة فـى قصـيدة القاسـم تشـكل ملامـح بنـية مجموعـة (الشـيخوخة). ففى هذه المجموعة نجد قصصًا عديدة تبدو متكسرة وتحتوى أكثرمن مستوى سردى وتنكفـئ عـلى ذاتهـا وتـتطلع بحـذر إلى مـا هو خارجها. والمجموعة تشكل منظومة وإن كانت كل قصـة فـيها مستقلة عن الأخرى، إلا أن هناك تكافلا وتكاملا بينها يقترب مما فعله جيمس جويس فـى مجموعـته عـن دبلـن، حيـث كـل قصـة منها لهـا اسـتقلالها، لكـن المجموعـة تشكل صورة فسيفسـائية لمدينة دبلن بشللها الروحى. أما مجموعة لطيفة الزيات فتمثل تردد الشيخوخة وتعثرها بكـل ارتـباكها المعـنوى. وقـد أشارت الناقدة سهير فهمى إلى تنوع وتداخل المستويات فى تشكيلها لوحدة البناء فى (الشيخوخة)، وذلك بالرجوع إلى تشبيهها بالمعبد الفرعونى:

"فالفـنانة الكـبيرة لطيفة الزيات تبنى عالمًا فنيًا فريدًا فى عالم القصه القصيرة وتبنى قصصـها وخصوصًـا "الشـيخوخة" و"بدايـات" وكأنهـا تشـيد معبدًا فرعونيًا اكتمل على امتداد عصور مختلفة وتداخلت فى بنائه مستويات الزمن المتغايرة المتعاقبة فأضحى بناءً فـريدًا مـبهرًا شاهدًا على مرحلة كاملة من التاريخ تبدو فيها المرأة المعاصرة وقد تحررت مـن أقنعـتها فتعـبر عن هزائمها الداخلية ومخاوفها وأدق تفاصيل وجدانها فى فترة من تاريخهـا تـتأرجح فـيها بـين المعـرفة الفعلـية والسـلوك الوجدانـى القديـم المتراسخ فى الأعماق" (١٢).

وتـتكون مجموعـة (الشـيخوخة) مـن سـت قصـص فـى ١٠٨ صفحات: (١) "بدايات"، (٢) "الشيخوخة"، (٣) "الممر الضيق"، (٤) "الصورة"، (٥) "الرسالة"، (٦) "على ضوء الشموع".

والقصـة الأولى تشـير بعـنوانها إلى الوعـى بفعـل الكتابة ذاته، فهى بداية المجموعة وعنوانها "بدايـات"، وتحكـى قصـة علاقـة امـرأة بحـبها الأول. وهـى تـبدأ بخواطر يومية مكتوبة فى شتاء ١٩٧٤ بقـلم امـرأة عمرها ٤٨ سنة. وترفق بيوميتها بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١١ قصة حبها التى ابتدأت وهـى فى سن ١٨ وانتهت وهى فى سن ٢٨، والتى كتبت عنها قصة قصيرة بعنوان "حبها الأول". والقصـة المؤطـرة هذه عن حبها الأول مكتوبة بشكل شذرات تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهايـة الحـب وهـى فى سن ٢٨. ومن غير الواضح زمن الكتابة هل كان والمرأة فى سن ٢٨ أم وهى فـى سـن ٣٨ عند طلاقها. ويعقّد كل هذا أن اليومية التى تؤطر هذه القصة تفتتح بالإشارة الواضحة إلى مكالمـة هاتفية مع حبها الأول ثم تستكمل اليومية بعد قصة "حبها الأول" لتصبح الخواطر، عند ذاك، تعلـيقًا وتحلـيلاً لعلاقـة الماضى، وكثيرًا ما يتخللها قطع فى التسلسل وانعطاف فى التعاقب وفقـرات اعتراضـية وجمـل بين أقواس واستدراكات بشكل ملحوظات. كما أن هناك نقلاً فى السرد بين ضمير الـ"أنا" والـ"هى":

"عواطـف سـامى تحرجـنى. أسـتكثرها عـلى نفسـى، أشـعر أنهـا موجهـة إلى امرأة غـيرى، وأنـى أغتصـبها بـلا وجه حق. وأنا موجودة وغير متواجدة أكاد أصرخ وسامى يـذوب كيانه فى كلماته. كفى، المرأة التى تحبها ماتت، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ... تزدهينى كلمات الحب وألتزم الصمت.

وتخـرج المـرأة فى الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين، مرفرعة الـرأس متـئدة الخطـوات، مسـتغنية بـلا اكـتفاء، ما من شىء هز كيانها ولا هى بذلت قطرة من هذا الكيان" (الشيخوخة، ص ١٧).

فحـتى هـذا المقطـع مـن اليومـيات يسترجع ما كان قبل عقد. وفى يومية١٩٧٤/١٢/١٥ نجد أحداثـاً ومشـاعر نحـس بيـنها بـالقطع، فلـيس هـناك تعاقـب سببى، ولكن وحدة القص تأتى من تجـانس الجو العام وارتباك كاتبة اليوميات، الأمر الذى يستوعبه القارئ استيعابًا كاملاً فالإشارات كـثيرة إلى الـزمن وفعـل الـزمن ومسـتويات العلاقة والشيخوخة. ولا يملك المتلقى إلا أن يعيد النظر فـيما يقرأ ليـتأكد فـى أى زمـن وفـى أية مرحلة كانت هذه الأحداث، فالأزمنة متداخلة وأساليب السـرد مـتعددة و"أبـناط" الكـتابة عـلى الصـفحة مخـتلفة مـن داكن إلى فاتح، من كبير إلى صغير، بالإضـافة إلى العـناوين الفرعـية والأقـواس الـتى تحتضن فكرة ما أو خاطرة شاردة. وكل هذا يفرض على القارئ الذى استكان إلى القراءة السهلة، إلى النص الاستهلاكى والإعلامى، أن يتوقف ويجهد نفسـه فـى التماس خيوط القصة. والعمل يدفع القارئ إلى التعامل تعاملاً واعيًا لا بالأحداث والحب الأول فقـط وإنمـا بفعـل استرجاعه وبفعل الكتابة عنه. التقنية هنا موظفة لإيقاظ القارئ العادى من غيبوبـته وتحريضـه عـلى الـتفكير والتميـيز. تضـع المؤلفـة القارئ فى هذا التيه كى يبحث هو عن مخـرج أو مسيرة، فالمتلقى هنا لا يمكنه أن يركن إلى أن يكون مفعولاً به؛ عليه أن يكون إلى حد ما فـاعلاً لكـى يسـتمر فـى القـراءة، علـيه أن يكـون مشـاركًا لا متقبلاً فحسب. وتصل لطيفة الزيات مجموعـتها القصصـية بروايـتها الأولى باسـتخدامها فـى السـياق القصصـى مصـطلح "الباب المفتوح" (الشيخوخة، ص ١٧) و"باب مغلق" (الشيخوخة، ص ٢١)، وكأنها إيماءة للقارئ العارف.

ومـن هـذا المـنطلق تصـبح الـثغرات فـى السـرد والحـذف فى القص أمرًا شكليًا بالغ الخطورة والدلالـة الإيديولوجـية. إنـه حـثٌ عـلى القـراءة الجـادة. ففـى هـذا المعمار المتشظى، عن قصدية، نكتشـف أن الانكسـار فـى المتوالـيات والانقطـاع فـى التعاقـب يحمـل أيضًـا فـى ثـناياه الإحساس بالقطيعة فى الواقع المعاش وضرورة المبادرة لرأب الصدع والمشاركة فى لمّ الشذرات.

وكما كنا نجد فى رواية (الباب المفتوح) الفقرات المبهرة التى تربط أسس العمل بقواعده المعمارية، نجد ما يماثلها فى (الشيخوخة)، مع الفارق أن هذه الفقرات محبوكة فى جسد الرواية لتدعم مبدأ التحقق والتغلب على الصعاب، وهى فى المجموعة مطروحة عرضًا لتشير إلى فكرة الاستمرار على الرغم من التحولات؛ فكرة الاستمرار لا النجاح بالضرورة:

"من بين مئات الرجال لا تخطئ المرأة رجلاً أحبته يومًا، تعرف انحناءة ظهره والعضل الذى يتوتر مشدودًا فى مؤخرة رقبته حتى يميل برأسه، تميز لون شعره حتى لو مسح الزمن لونه" (الشيخوخة، ص ١٩).

وإن صح التعبير فيمكننا بلورة الفارق بالقول إن لطيفة الزيات كتبت (الباب المفتوح)، بينما كتبت (الشيخوخة) لطيفة الزيات، بمعنى أن سيطرة المبدعة على العمل الأول تبدو سلطوية وشمولية، وأما سيطرتها على العمل الثانى فتبدو تجاوبية وطارئة، ولهذا فهى أكثر إثارة. فالعمل الأول يحمل رسالة ذات صوت جَهْوَرِيّ ورنان بينما العمل الثانى يهمس برسالته؛ العمل الأول قصيدة كلاسيكية والعمل الثانى قصيدة حداثية؛ الرواية تقدم بنية لا تتواجد إلا فى مرحلة ما قبل الطوفان وما قبل بابل، والمجموعة تقدم بنية تستجيب لسياق ما بعد الطوفان وما بعد بابل.

وليس التداخل فى قصص (الشيخوخة) بين الأزمنة فقط، هناك تداخل أكثر خطورة بين الفعل والتأمل فى الفعل، بين الحدث والكتابة عن الحدث. فالجزء الأخير من القصة الأولى "بدايات" محكى بشكل يصعب تحديد مضمونه: هل هو الحدث نفسه مسجلاً، أم أنه الخواطر المكتوبة عن الحدث فى اليوميات؟ إن هذا الغموض بين الفعل وكتابة الفعل يشير إلى هلامية الحدود بين العمل والفكر ويفتت من ثنائية الإنجاز والوعى، وبالتالى من التمييز الصارم بين البنية التحتية والفوقية فى الماركسية، ومن المقابلة بين المادى والفكرى فى الفلسفة الكلاسيكية، وبين الجسدى والروحى فى الأديان، وبين الفسيولوجى والنفسى فى الطب. وتبلور هذا الموقف لطيفة الزيات عندما تتحدث عن الجسد مستعيرة له صفات العقل:

"الجسد يكون أحياناً أذكى من العقل، وأفصح تعبيرًا" (الشيخوخة، ص ١٠٢).

واختيار اليوميات من حيث هى وحدة بنائية موفق لأنه يقدم الزمن بانقطاعاته واستمراريته فى آن. وتشابك الأزمنة من خلال إحياء الذاكرة يعزز المتاهة النفسية ويوثق الغموض الفنى، بعكس ما يجرى فى رواية (الباب المفتوح)؛ حيث تتضح الأمور مع الزمن فتزول الأوهام ويسقط الوعى الزائف ليحل محلها حركية الواقع والوعى به. إن افتقاد التمركز البؤرى أو المحور الموجه الحاسم فى قصص (الشيخوخة) موظف أدبيًا كى يتساءل القارئ ويساهم فى وضع الأمور فى نصابها وفى مواقعها.

وبعد أن كانت قصة "بدايات" (الشيخوخة، ص ٥- ٢٢) مكتوبة من زاوية نظر امرأة تقترب من الخمسين، وتصور زوايا نظرها وهى تقترب من العشرين ومن الثلاثين ومن الأربعين، بغير ترتيب، نجد فى القصة الثانية من المجموعة بعنوان "الشيخوخة" (الشيخوخة، ص ٢٣- ٥٥)، امرأة فى الستين تعثر على يومياتها وهى فى الخمسين فتقدمها مع إضافة مقدمة توطئة، وملحوظة خاتمة. وكل هذا يجعل من هذه القصة استكمالاً وتشابكًا مع القصة الأولى، من وجهة البنية. ومسألة التأطير واردة وملحّة أيضًا فى هذه القصة، فهناك الإطار الأعم الذى تعلمنا فيه الشخصية الرئيسية بسنها ووقوعها على مذكراتها المكتوبة قبل عقد من الزمن، ثم فى داخل هذا الإطار نجد اليوميات وفى داخل إطار اليوميات نجد الحلم المتضمن، وكأن البنية مجموعة من الدمى الروسية الشعبية كلما فتحنا واحدة طلعت أخرى من داخلها. وهذا التوليد البنائى الذى يتحدث مضمونًا وشكلاً عن مفهوم الشيخوخة وتداعياتها ينتهى بما تطلق عليه المؤلفة فى عنوان فرعى "ملحوظة قابلة للتعديل والتحوير"، وعنوان الملحوظة بمرونته وانفتاحه على التغير والاستدراك إنما يؤكد

على التحرر من الجمود الصارم والتزمت العقائدى. فى هذه الملحوظة تقوم المؤلفة بتعريف الشيخوخة باعتبارها مفهومًا، وبذلك تخرج عن تقديمها من خلال القص والسرد لتنتقل إلى خطاب معرفى مجرد:

"الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر، وأن الستار قد أسدل ولم يعد له دور يؤديه، وهى الافتقار إلى معني الوجود ومبرره الناتج عن هذا الشعور. والشيخوخة بهذا المعنى حالة، وليست مرحلة من مراحل العمر، وهى حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية، وإن أدت ربما قبل الأوان إلى عوارض فيزيائية" (الشيخوخة، ص ٥٥).

وهكذا نجد تعدد نوعيات الخطاب المستخدم فى المجموعة، من سرد إلى يوميات إلى تعريفات، من وصف خارجى محايد إلى مونولوج داخلي حميم، من انعكاس للواقع إلى انكفاء على ظاهرة الكتابة. وكل هذا يجعل من (الشيخوخة) عملاً يمكن إدراجه فيما سمى بـ"ما بعد الحداثة" فى الكتابة؛ حيث تنوعت واختلطت أساليب السرد، بينما يمكن إدراج (الباب المفتوح) فى تركيبها الروائى بما يطلق عليه "الحداثة".

أما فى القصص الأخرى من المجموعة، "الممر الضيق" (الشيخوخة، ص ٥٦– ٧١) فترتبط أيضًا بالزمن حيث تقدم نضج ونمو ابنتين وعلاقتهما بأمهما؛ وقصة "الصورة" (الشيخوخة ص ٧٢ – ٨٢) تصور غيرة امرأة من امرأة أخرى، ودور التصوير فى بلورة الموقف. وقصة "الرسالة" (الشيخوخة، ص ٨٣-- ٨٩) هى قصة كتابة رسالة. وأما القصة الأخيرة "على ضوء الشموع" (الشيخوخة، ص ٩٠– ١٠٨) فتقدم مقارنة تقابلية وتماثلية بين مثقفة وفلاحة وهمومهما، وفيها تصوير للكبت الذاتى عند المثقفة تتحرر منه عند مواجهة صورتها فى مرآة القرية وعبر الفلاحة المريضة:

"فهل يعقل أن تنفرج فى يومين أزمة استطالت سنتين؟ سنتان أم عشر؟ تساءلت فى مرارة وهى ما تزال تقف خلف الباب المغلق. وغيبت السؤال كعادتها أخيرًا حين تطرق أرضًا محرمة. وانتوت أن تخلص بكليتها لتجربة المعيشة فى قرية وهى تجربة جديدة عليها" (الشيخوخة، ص ٩١).

وهنا نجد مرة أخرى الزمن والتأزم والباب المغلق وكأنها لوازم المجموعة توحدها فى الموتيف المتكرر.

تقول رضوى عاشور فى تذييلها لـ(الشيخوخة) (على غلاف المجموعة):

"وكما فى الباب المفتوح تعيد لطيفة الزيات، إنتاج الواقع الاجتماعى فى نفس الوقت الذى تدخل فى حوار معه وتعلن موقفًا إزاءه" (الشيخوخة، ص ١١٤).

وإذا كان الواقع يوحى بالتماسك فى مطلع الستينيات، فهو يوحى بالتفكك والتمزق فى نهاية الثمانينيات. وقد اختارت لطيفة الزيات بنية متماسكة وشامخة لتقدم الرؤية الأولى، ومتاهة مربكة ومشتتة لتقدم الرؤية الثانية. وينعكس التماسك/ التفكك على سن البطلة؛ ففى (الباب المفتوح) ليلى شابة وكذلك صديقاتها اللائى تدور حولهن أحداث الرواية: سناء، عديلة، صفاء، جميلة. أما فى مجموعة (الشيخوخة) فالشخصيات الرئيسية ناضجات أو كهلات أو شيخات. كما أن نهايتهن عادة ما تنتهى بشكل غير درامى وكأنها مسيرة توقفت أو نضبت أو انعطفت، بعكس حبكة (الباب المفتوح) التى تصل إلى القمة والتحقق وتنتهى بنهاية حاسمة ومشرقة. وتستخدم آليات التشعب والتداخل فى (الشيخوخة) لتمثل التداعى والتصدع، بينما تستخدم رواية (الباب المفتوح) كل الأقاصيص الفرعية روافدَ تصب فى مسيرة الرواية وتتضافر لتقدم رسالة إنسانية. وبما أن رواية (الباب المفتوح) تمتلك ثقة الثورى وتصميمه؛ فهى مقدمة بشكل جواب صريح على مشاكل

المجتمع. وفي مقابلها نجد في مجموعة (الشيخوخة) الطموحات المتواضعة لثورى منكسر ولكن غير منهزم، فهي مقدمة بشكل تساؤل، وهو ليس تساؤلاً متشككًا، بل تساؤلاً صامدًا، ففيهما استفهام حقيقى، وليس استفهامًا استنكاريًا أو بلاغيًا. ويمكننا تلخيص رسالة (الشيخوخة) بفقرة من المونولوج الداخلى لبطلة "على ضوء الشموع" والتى تلخص بدورها رسالة مشروع رواية البطلة:

" – المهم هو الرحلة وليس ما تتمخض عنه الرحلة، مواصلة الإنسان للسعى، وليس ما يتمخض عنه السعى الإنسانى. ما من واحة خضراء فى مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها الإنسان. يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى. الرحلة هى الواحة الخضراء" (الشيخوخة، ص ٩٦).

فهنا نجد المشروع أهم من النتيجة، وفى هذا اعتراف ضمنى بعدم القدرة على تحقيق الحلم والوصول إلى النتيجة المطلوبة التى يسعى إليها المشروع الإنسانى. هنا نجد تواضع المطلب فليس هناك تشبث بالتحقق ولكن هناك التزامًا بالمحاولة. ويترجم هذا المنظور الإيديولوجى على مستوى البنية والشكل بالإصرار على الانكفاء على الفعل أثناء فعله، على الوعى بالكتابة أثناء كتابتها، على كتابة قصة عن كتابة رسالة،.. إلخ. أما فى (الباب المفتوح) فالرسالة الإيديولوجية التى تتسرب فى كل صفحات الرواية وتتبلور فى نهايتها هى أهمية تغيير القاعدة، فلا يكفى هدم الرأس كما فى تمثال دلسبس، أى تجب المطالبة بالتغيير الجذرى والثورى وليس بالانقلاب الذى يغير الأقنعة فقط (الباب المفتوح، ص ٣٤٩– ٣٥٠).

إن الصرح الروائى الذى شيدته لطيفة الزيات فى (الباب المفتوح) ينم عن ثقة بالمسار الثورى، عن إيمان بقدرة الإنسان على التغلب على القهر والتقاليد البالية؛ ويكشف عن منظور تفاؤلى لمصير الأمة تتغلب فيه قوى التحقق على قوى التملك وقوى التواصل على قوى التسلط. ولكى تدلل الرواية على ذلك فهناك مجموعة مشاهد تتميز بجماعيتها. هناك المظاهرة الشعبية فى أول الرواية (فى منتصف الأربعينيات)، وهناك المقاومة الشعبية فى بورسعيد فى نهاية الرواية (فى منتصف الخمسينيات)؛ وما بينهما الأفراح البورجوازية من عرس جميلة إلى خطوبة ليلى. وهنا يتميز أسلوب لطيفة الزيات بما أطلق عليه "الجدارية الروائية"، انطلاقًا من الرسوم على الجدران والحيطان التى تصور مجموعة أو مجاميع بشرية، وتشبهًا بمصطلح "المشهد الروائى". فهذه الجداريات الروائية تصور ممارسات احتفالية، ولا يسع القارئ إلا أن يقارن بينها، فيجد تماثلاً بين المظاهرة فى القاهرة والمقاومة فى بورسعيد، وتماثلاً آخر بين حفلتى العرس والخطوبة. ولكن على الرغم من التشابه الظاهرى فى هذه الجداريات، فإن حفلتى الفرح تختلفان نوعيًا عن المظاهرتين الثوريتين. حفلتا الفرح تمثلان فى سياقهما الروائى صفقتين يضحى فيهما بتحقق العروس وسعادتها من أجل ما يطلق عليه استقرارها المادى، وهو على الأصح ارتقاؤها الطبقى على سلم الاستغلال، أى أننا نرى فيهما تضحية بالمعنوى والإنسانى من أجل تأمين المظاهر الطبقية والتراتب الاجتماعى. أما فى جداريتى الانتفاضتين فنجد على العكس المغامرة بالذات والتضحية من أجل إحياء الكل، ورفض التدرج الهرمى من أجل تلاحم عضوى بين أفراد الجماعة، مما يجعل هاتين اللوحتين نابضتين بالحياة والفرح على عكس لوحتى العرس والخطوبة التقليديتين اللتين تصطنعان الفرح ولا يذوب فيهما الأفراد، ولا حتى العرسان، فى كليةٍ ما؛ وإنما تسيطر قيم المباهاة والمنافسة فى الصعود على السلم الطبقى. ففى الانتفاضة نجد فرحًا داخليًا حقيقيًا؛ وفى الخطوبة نجد فرحًا خارجيًا مصطنعًا. وهذه المقابلة بين الحقيقى والمتكلف، بين الأصيل والمزيف، هى التى تحكم تطور شخصية البطلة ليلى حيث تنتهى بالتخلص من القوالب القامعة، على غير ما تفعل صفاء ابنة دولت هانم التى تنتحر لأنهم زوجوها رجلاً لا يتميز إلا بغناه، وكذلك جميلة التى زوجت برجل مماثل وانتهت كما يقول يوسف الشارونى بالانتحار الأخلاقى حيث مارست

الخيانة الزوجية [١٣]. وفى المقابل نجد فى (الشيخوخة) نزوعًا إلى تصوير يقترب من المنمنمات بتوثيقه لتفاصيل شديدة الدقة من المشاعر الداخلية الحميمة. فعوضًا عن المجاميع البشرية نجد الانشطار الداخلى أو اللحظة العابرة المكثفة لحالة ما:

"المطلق الآن فى عقلى قرين الموت، رهين برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب. ولكن هل هو كذلك فى وجدانى؟" (الشيخوخة، ص ٣٢).

فلا يمكن التمييز بين رفض المطلق عقليًا وتبنيه وجدانيًا إلا لمن يرسم بفرشاة رفيعة؛ وتشرّح لطيفة الزيات الدقائق وترى الظلال والفروق التى تلتبس الفرشاة الغليظة:

"كم بدت غريبة ومنبتة المرأة المريضة وهى ممددة على السرير المعدنى الأسود فى حجرة معلقة فى الهواء ما زالت بقايا الجير تعلق ببلاطها. كم بدت غريبة ومنبتة وهى تنام ربما لأول مرة على سرير، نومة غير نومتها. وتساءلت: هل يتأتى للمرأة المريضة أن تعود الآن إلى حيث تنتمي وقد انتهت اللعبة؟" (الشيخوخة، ص ١٠٧).

فإذا تميزت رواية (الباب المفتوح)، على حد قول لطيفة الزيات، بأسلوب الانطباعيين [١٤]، فإن أسلوب (الشيخوخة) يتميز بالنمنمة. ولكن ما دلالة الشكل الأسلوبى وإيحاءاته الإيديولوجية؟ وما مدلولات الجدارية والمنمنمة؟ إن الجدارية توحى بالقدرة على الإمساك بالكل، بالتمكن من تصوير الجماعى؛ أما المنمنمة ففيها اعتراف ضمنى بانفلات الكل، وبناء على ذلك الاكتفاء بتصوير دقيق للجزء المكن الإمساك به. فعوضًا عن حفلة خطوبة تقنّع المساومات الطبقية فى (الباب المفتوح)، نجد فى (الشيخوخة) كيف انتهت البطلة فى مشهد زوجي مزيف:

"... تتناول العشاء على ضوء الشموع ؟ كالعاشقين، وما من عشق بينهما" (الشيخوخة، ص ١٠٠).

وهذا التفضيل للمشهد الثنائى على الجدارية الجماعية، والنقلة من وصف مطول يكشف عن صفقة إلى وصف مقتضب يكشف عن خيبة، يدل على أن البانورامية تنسحب لتأخذ مكانها اللقطة. ففى (الشيخوخة) القص موجّه لقارئ لا يحتمل الإسهاب والتطويل والصورة المكتملة؛ فتقدم له لطيفة الزيات باختصار وتكثيف جزئية تكشف عن الصورة الأكبر. ويمكننا أن نقول: إن استراتيجية (الباب المفتوح) هى "التمثيل" واستراتيجية (الشيخوخة) هى "الكناية" حيث يصور فى العمل الأول الكل أدبيًا، وفى العمل الثانى يصور الجزء أدبيًا ليشير إلى الكل. وإذا كانت رواية (الباب المفتوح) تهتم بالمكان أساسًا، فمجموعة (الشيخوخة) تركز همها على الزمان، وإذا كان المنطق التطورى فى العمل الأول تعاقبيًا، فهو تداخلى فى العمل الثانى. وبينما نجد أثر الخارج على نفسية ليلى بطلة (الباب المفتوح)، نجد فى الغالب أثر نفسية بطلات (الشيخوخة) فى تصوير الخارج. والإشكالية عند ليلى – فى (الباب المفتوح) – هى وصولها إلى الوعى الحقيقى الذى سيحدد خطواتها المتعثرة، وأما فى بطلات (الشيخوخة) فكثيرا ما يكون الوعى متوفرًا ولكن نقله إلى حيز الفعل صعب:

"ما بين تفكير مخطط لمحاضرة، لندوة، لمقال، لحديث إذاعى أو تليفزيونى تقرأ، كل شيء وأى شيء حتى لا تفكر. إن لم تجد ما تقرأه أسعفتها نشرة طبية للدواء ملقاة هنا أو هناك. هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ويتحطم إن خرج عن شريط السكة الحديد؟" (الشيخوخة، ص ٩٦–٩٧).

إن تشكل البطلة فى (الباب المفتوح) يتم من خلال كشفها المتعثر بين الحقيقى والمزيف من جهة، ومن جهة أخرى من خلال توصلها إلى التخلص من العلاقات الأبوية (علاقات السلطة العمودية) وإنشاء علاقات أخوية (علاقات الزمالة الأفقية). والرواية توضح بشكل قاطع كيف أن

العلاقات العمودية التى تنتهج السيطرة والاتكاء على السلطوية والتبعية، تعيق نمو العلاقات الأفقية التى تعتمد على الحوار والتكامل، على الجدل والتفاعل.

ويتجلى هذان النمطان من العلاقات فى أسرة ليلى؛ فأبوها محمد سليمان يمثل البطريركية التقليدية، وتنحاز أمها لمنطقه بالتبعية. أما أخوها محمود فيمثل الرفيق والمحاور والنموذج الإنسانى. وتأرجح ليلى بين طاعتها لوالدها محمد وانجذابها لأخيها محمود يأخذ أوجهًا مختلفة. فتجربتها العاطفية الأولى مع ابن خالتها عصام وصداقتها مع أخته جميلة تسفران عن زيفهما؛ فهما على الرغم من جيلهما لا يمثلان البديل الأخوى بل ينجرفان فى تيار النمط السائد فى الحياة بكل تفاهته وسطحيته. وهذا مما يجعل ليلى تنغلق على نفسها. وتعزز القيم السائدة نموذج عصام وجميلة وتقمع نموذج محمود وليلى. أما محمود فيبقى على طول الخط فى مواجهة القيم السائدة ومشاريع والده له، ولكن ليلى تحت ضغوط القيم الجنساوية تتعثر فى مسيرتها، فهى أكثر هشاشة من أخيها. ويتضح ذلك حتى فى علاقتها مع صديقتيها فى الجامعة، عديلة وسناء، فعديلة تمثل الرضوخ بل النزوع نحو السائد، وسناء تمثل المعارضة للسائد. وفشل ليلى فى الوقوف فى صف سناء نفسيًا راجع لعدم تمكنها من الاستجابة للتحدى، ولهذا فهى تميل نحو عديلة التى تضمن لها بقيمها ونصائحها الركون والركود وعدم المواجهة. وأما حب ليلى المتوهج لحسين فهو الصورة الأصلية لرفيق مكمل، بعكس عصام الذى يقدم صورة مزيفة للرفيق. وبما أن ليلى قد أُحبطَت، ولا تجرؤ على الوقوف أمام المجتمع فى انشدادها لحسين، فهى تعانى من أزمة نفسية تؤدى إلى اقتراب ليلى من الدكتور رمزى أستاذها فى قسم الفلسفة والذى يمثل الأب والسلطة الأبوية أى الرجل الذى سيمتلكها ويحدد لها خطواتها. وترضى ليلى به خطيبًا، خاصة وأن الجميع يغبطونها على هذه الزيجة.

ولكنها فى أعماقها لا تحس نحوه ونحو صرامته وجفافه وأخلاقياته المزيفة والتقليدية بالدفء أو الحنان. ومع هذا، تصبح تابعة له ولآرائه، ولكن فى لحظة تاريخية معينة تتطلب الدفاع عن الوطن والالتحام بالمقاومة والتواصل مع أخيها، تتجرأ ليلى على الخروج من دائرة الحصار، من أسر والدها وخطيبها، وتذهب إلى بورسعيد مدرّسةً تشارك فى حياة الأمة وتندمج مع الانتفاضة. هناك فقط تقدر ليلى أن تتخلص من رمز قيدها للدكتور رمزى: خاتم خطبتها، وتتوحد مع حسين والجماهير.

إن الرواية فى خلاصتها نقلة تتم أمام أعيننا، من خلال شخصية ليلى، بين نمط علاقات أبوية إلى نمط علاقات أخوية؛ نقلة من إعادة إنتاج نمط علاقات سائد إلى إنتاج نمط علاقات جديد. هى نقلة من الأصول والتكرار إلى الأساس والإبداع. وخلاصة الرواية هى نقلة من الاحتفال الطبقى بالزواج المصلحى إلى الاحتفال الشعبى بالانتفاضة المحرِّرة. ولكن هذه النقلة لا تتم فجائيًا ولا تصاعديًا، بل تأخذ مسارًا مركبًا من التقدم والتراجع.

ولكن أهم ما نلحظه فى بنية الرواية أن العلاقات العمودية (الأبوية، السلطوية) لا تتعايش مع العلاقات الأفقية (الأخوية، الرفقوية). هناك تضاد لا يسمح لليلى إلا بأن تنتمى لأحدهما. فمشاعرها تتناوب بين الوعى والوعى المزيف، وسلوكها يرتبط بنوعية الوعى. أما بطلات (الشيخوخة)، فلديهن تماس بين الوعى والوعى المزيف وانفصام بين السلوك والمشاعر يتم أحيانا التغلب عليه فتتحرر المرأة، ولكن تحررها يختلف عن تحرر ليلى. عندما تتحرر ليلى من "السلطة" تدخل بالضرورة فى "الرفقة"، أما نساء (الشيخوخة) فغالبًا ما يكون تحررهن من "السلطة" على حساب دخولهن فى منطقة "فراغ". فالتخلص عندهن من السلطة والزيف لا يؤدى بالضرورة إلى الرفقة والتحقق.

وخلاصة القول أن الفعل الروائى فى (الباب المفتوح) فعل متعد - إن صحّت استعارة المصطلحات النحوية - والفعل القصصى فى (الشيخوخة) فعل لازم، وكثيرًا ما يكون مرتدًا على ذاته. وهندسيًا يمكن القول إن مسيرة (الباب المفتوح) تشكل سهمًا ينطلق وينحرف أحيانًا، ولكنه فى التحليل الأخير يصيب هدفه، فالبنية هنا بنية استقامة. أما فى (الشيخوخة) فالمسيرة ملتوية تحتضن طبقات من الذات ومستويات متشابكة ومتداخلة من الذاكرة، فهى لا تصيب الهدف ولكنها تحيط به وتؤشر له، فالبنية هنا بنية استدارة. ولنستمع قبل الختام إلى لطيفة الزيات وهى تقابل بين عمليها:

"وفى ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسة والاجتماعية منذ ١٩٦٧ وإلى اليوم تستحيل رواية من طراز الباب المفتوح. وقد تعقدت الرؤية، وسبل الخلاص تبدو مسدودة لحد الاختناق، وقد ضعف العامل المشترك فى القيم فتعددت سلالم القيم من شريحة إلى شريحة من شرائح المجتمع، وضاعت لغة الوجدان المشترك والناس ينقسمون على أنفسهم فى جزر منعزلة تفتقر إلى الحد الأدنى من الوحدة الوطنية. وقد أدت كل هذه المتغيرات إلى تهميش الانتماء والنضال الوطنى.

وفى أواخر الخمسينيات، وأنا أكتب الباب المفتوح كنت أتجه فى خطابى إلى دائرة عريضة من القراء، وأعرف مسبقًا القيم التى تتقبلها وتلك التى ترفضها، وأعرف مسبقًا نوعية الإيقاع على الوجدان الذى تستجيب له، والنغمة الصحيحة الكفيلة بالتأثير فيها، وفى أوائل الثمانينيات، وأنا أكتب المجموعة القصصية، كنت كمن يقفز معصوب العينين إلى البحر، وتأتّى أن تكون الدائرة التى أتوجه إليها بالخطاب أضيق نتيجة للتعددية فى القيم والتعددية فى الوجدان، وتأتّى أن أعزف دون أن أعرف مسبقًا إلى أى نغمة يستجيب القارئ. وفى هذه المرحلة استحال الباب المفتوح وكان أن توجهت إلى الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية.

والشيخوخة وقصص أخرى تنطوى على موقف سياسى، شأنها شأن أى عمل فنى... الزمان هنا فى كليته إن لم يكن فى جزئياته عنصر بناء، يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه، وبالمعرفة والقدرة على التجاوز والاستمرار... "(١٥)

لو قارنا عملى لطيفة الزيات بنماذج تراثية وعالمية لوجدنا رواية (الباب المفتوح) تقترب نسقا وبنية من (حى بن يقظان) لابن طفيل، حيث يتعلم البطل من خلال تأمله وتجاربه، وإن كان فى سياق منعزل عن المجتمع. أما (الشيخوخة) فتقترب من بنية "ألف ليلة وليلة" حيث التداخل السردى وتوليد القصص بمستوياتها المتعددة. ونساء (الشيخوخة) كشهرزاد يتعاملن مع الزمن، وصراعهن مع الوقت، وإن كانت شهرزاد تحاول أن تكسب الوقت وبطلات (الشيخوخة) يحاولن إدراك معنى الزمن. ولهذا يمكننا أن نقول: إن بنية (الباب المفتوح) هى بنية الصيرورة وأما بنية (الشيخوخة) فهى بنية الوجود.

وتقف رواية (الباب المفتوح) شامخة فى معارضة (التربية العاطفية) لفلوبير، التى نجد فيها بطلاً رومانسيًا، "فردريك مورو"، يكرر بفشل متواتر مغامراته العاطفية. وفيها لا تشكل ثورة ١٨٤٨ الفرنسية - زمن القص - إلا إطارًا خارجيًا ومفارقًا لانغماس البطل فى همومه الفردية وأوهامه العاطفية ذات الطابع البورجوازى. أما لطيفة الزيات فلا تقدم لنا جدل التكرار كما يقدمه فلوبير، بل جدل التحول الذى ينتهى بالتخلص من العُقد الموروثة، من الإرث السلطوى، ليدمج الأفراد فى حركية الحياة وعضويتها متوازيًا ومتداخلاً فى آن مع انتفاضة ١٩٥٦. أما مجموعة (الشيخوخة) فتعارض (البحث عن الزمن الضائع)، حيث الإسهاب فى التذكر عند بروست والإيجاز فى الذاكرة

عـند الزيات، فمارسيل بروست يستعيد الماضى من خلال الإطناب المترف بينما تقدم لطيفة الزيات تأملاً فى الماضى من خلال اللغة المقتصدة.

الهوامش :

(١) لطيفــة الـزيات،حـول الالـتزام السياسى والكـتابة النسـائية: مقابلـة، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العــدد ١٠ (١٩٩٠)، ص١٤٧.

(٢) لطيفة الزيات، الباب المفتوح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٩). والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة.

(٣) لطيفة الـزيات، الشيخوخة وقصص أخـرى (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٨٦). والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة.

(٤) فيصل دراج، جورج لوكاش ونظرية الرواية، شؤون فلسطينية، العدد ٩٠ (آيار١٩٧٩)، ص٢١٠.

(٥) مـن أعمالـه المترجمـة إلى العربية والمتصلة بعلاقة الإيديولوجية والشكل، راجع: ميخائيل باختين، اللحمة والـرواية، تـرجمة جمـال شـحيد (بـيروت: معهـد الإنمـاء العربى، ١٩٨٢)؛ الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمـد الـبكرى ويمنى العيد (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦)؛ الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة (القاهــرة: دار الفكـر،١٩٨٧)؛ الكـلمة فـى الـرواية، تـرجمة يوسف حلاق (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨)؛ القـول فـى الحـياة والقـول فـى الشعر، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى، الآداب، السنة السادسة والثلاثون، العدد ٧- ٨ (تموز- آب ١٩٨٨)، ص ٣٥- ٥١.

(٦) راجع لمزيد من التفاصيل:

فاطمـة الزهـراء أزرويـل، مفاهـيم نقـد الرواية بالمغرب. مصادرها العربية والأجنبية (الدار البيضـاء. نشر الفنك، ١٩٨٩)، ص ١٥٩- ١٦٧.

(٧) عبد المحسن طه بدر، الروائى والأرض (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٩).

(٨) راجع الدراسة الممتازة التى قدمت فى ندوة فكرية أقامتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية: سهام بيومى، الثقافة فى بورسعيد من المقاومة إلى الانفتاح، ثقافة المقاومة ومواجهـة الصهيونة (القاهرة: مركز البحوث العربية، ١٩٩٠)، ص ٣٢٦- ٣٤٣.

(٩) حمدى جمعة، ركود تام وشيخوخة مبكرة، الأهالى فى ٢٠/ ١٢/ ١٩٨٩.

(١٠) يوسـف الشـارونى، دراسات فى الأدب العـربى المعاصــر (القاهرة: المؤســسة المصـرية العامة، ١٩٦٤)، ص ٢١٧- ٢١٨.

(١١) سـميح القاسم، قصيدة الشيخوخـة فى ديوان قرآن الموت والياسـمين (القدس: مكتبة المحتسب: د. ت)، ص ٢٠.

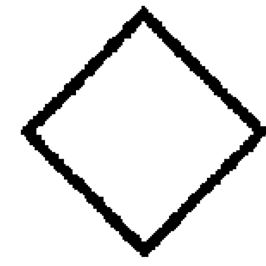
(١٢) سهير فهمى، أزمنة لطيفة الزيات، الأهالى فى ٢١/ ٢/ ١٩٩٠.

(١٣) يوسف الشارونى، دراسات فى الأدب العربى المعاصر، سابق الذكر، ص ٢٢١.

(١٤) لطيفة الزيات، حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية: مقابلة، سابق الذكر، ص ١٤٥.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٤٤.

تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران (*)



ألفت كمال الروبى (•)

انقسمت الكتابة النثرية فى العصور الوسطى العربية الإسلامية إلى قسمين كبيرين؛ كتابة رسمية يقوم بها الكتاب الرسميون الموظفون (كتاب الدواوين)[1]، وكتابة نثرية أدبية اضطلع بها الكتاب الأدباء. وبالرغم من تنوع الكتابة النثرية الأدبية التى اتخذت مسارات قصصية متعددة الأشكال منذ وقت مبكر، فقد كان للرسائل غير الرسمية ذيوع وانتشار، حتى إن بعض كتاب المقامات مثل بديع الزمان الهمذانى مارس ذلك النوع من الكتابة[2]. كما استخدم مصطلح "رسالة" ليطلق على بعض الرسائل ذات الشكل القصصى مثل (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى، و(رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى. ومما يثير الانتباه وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصى – منذ وقت مبكر – قبل ظهور رسالتى (التوابع) و(الغفران) فى القرن الخامس الهجرى؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمذانى على نوع من التمثيل القصصى، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المحدثين منذ زمن بعيد[3]، كما اشتملت بعض رسائل أبى إسحاق الصابئ على نوع آخر من الوصف القصصى [4].

وقد احتلت الكتابة النثرية عند أبى العلاء المعرى موقعًا بارزًا. وبرغم انصراف معظم كتاباته إلى البحث فى المسائل اللغوية؛ بحيث انصرف معنى الرسالة إلى معنى علمى[5]، فإنه كان منتحيًا للنوع القصصى فى عدد من أعماله مثل رسالة (الصاهل والشاحج) التى اعتمد فيها على القالب القصصى الحوارى؛ حيث يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنسانى يتعلق بفترة تاريخية تاريخية حرجة كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين[6]، وانتحاؤه إلى القالب القصصى ذى الطبيعة الحوارية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود (القائف) الذى قيل إنه يحتذى فيه طريقة (كليلة ودمنة)[7]. غير أن ما وصلنا من نصوص هذا الكتاب المفقود يكشف عن فارق كبير بينهما فى المعالجة القصصية.

(*) المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤.

(•) أستاذ البلاغة المساعد، قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

وإذا كان إلحاح أبي العلاء المعري على الانتحاء للشكل القصصي ومحاولة احتذائه، يكشف عن وعي ما بالنوع القصصي - وهو وعي بدا أكثر وضوحًا في (رسالة الغفران) - فإن تساؤلات ملحة عن سبب هذا الانتحاء من قبل شاعر كبير مثله - وحجم هذا الوعي القصصي لديه تظل مفتوحة. ولعل قراءة لنص (رسالة الغفران) يمكن أن تهدي إلى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات.

لكن إذا كنا بصدد البحث عن الوعي بالنوع القصصي لدى أبي العلاء، والبحث عن الكيفية التي تشكل بها النوع القصصي في (رسالة الغفران)، فإنه من الخطأ منهجيًا - أن نعزل رسالة ابن القارح "علي بن منصور الحلبي" عن (رسالة الغفران)؛ ذلك أن وعي شاعرنا بالنوع القصصي في (الغفران) مرتبط بموضوعها ومضمونها معا، وهذان الأخيران مرتبطان أشد الارتباط برسالة ابن القارح. فالمطلع على رسالة ابن القارح - وهو أديب ومعلم حلبي معاصر لأبي العلاء - يرى أنها تمثل وجهة النظر المحافظة فنيا وفكريا، لما تتضمنه من نقد للصياغة اللغوية لدى بعض الشعراء المجددين، مثل المتنبي، وما تحتويه من إثارة الحديث عن معتقدات بعض الشعراء البارزين بغرض اتهامهم بالزندقة والإلحاد، مثل بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس والمتنبي وغيرهم، فضلا عن وقوفه وقفة طويلة عند بعض الصوفية ومعتقداتهم ورميهم بالإلحاد، مثل إشارته إلى الحلاج وذكره بعض الروايات التي رويت عن جنونه وحمقه وادعائه[8]. ومن المثير أنه حين ينتقد المتنبي بسبب استخدامه صيغة التصغير يحيله إلى مسألة اعتقادية، لينتهي الأمر إلى اتهام المتنبي في عقيدته. يقول ابن القارح في رسالته إلى أبي العلاء:

"قال المتنبي:

أذم إلى هذا الزمان أهيله صغرهم تصغير تحقير غير تكبير، وتقليل غير تكثير، فنفث مصدورا، وأظهر ضميرا مستورا. وهو سائغ في مجاز الشعر، وقائله غير ممنوع من النظم والنثر، ولكنه وضعه غير موضعه وخاطب به غير مستحقه، وما يستحق زمان ساعده بلقاء سيف الدولة أن يطلق على أهله الذم. وكيف وهو القائل:

أسير إلى إقطاعه في ثيابه

على طرفه من داره بحسامه!

وقد كان من حقه أن يجعلهم في خفارته، إذ كانوا منسوبين إليه محسوبين عليه، ولا يجب أن يشكو عاقلا ناطقًا إلى غير عاقل ولا ناطق، إذ الزمان حركات الفلك، إلا أن يكون ممن يعتقد أن الأفلاك تعقل وتعلم وتفهم، وتدري بمواقع أفعالها، بقصود وإرادات، ويحمله هذا الاعتقاد على أن يقرب لها القرابين ويدخن الدخن، فيكون مناقضا لقوله:

فتبا لدين عبيد النجوم

ومن يدعي أنها تعقل

أو يكون كما قال الله تعالى في كتابه الكريم: "مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء" ويوشك أن تكون هذه صفته"[9].

لم يقف ابن القارح عند حدود اللغة في انتقاده المتنبي، بل جاوز ذلك بربط استخدام صيغة "أهيل" منسوبة إلى الزمان بالتشكيك في اعتقاده، ولم يكتف بهذا القدر - بعد ذلك - لأنه يدعم هذه التهمة بتهمة أخرى تتعلق بادعائه النبوة؛ ليضمه أخيرًا إلى قائمة المتهمين بالتلاعب بالدين وإثارة الشك في نفوس المسلمين باستعذابهم القدح في نبوة النبيين على حد قوله[10]. ويمكن لأي قارئ لرسالة ابن القارح أن يستنتج بيسر أن الرجل كان معنيًا بتصنيف الشعراء وفق معتقداتهم، وأن من هاجمهم أخلاقيا وعقائديا من الشعراء، مثل أبي نواس وأبي تمام وبشار، يمثلون الاتجاه

التجديدى فى تاريخ الشعر العربى القديم، وأنه كان معنيًا برصد زعامات بعض الحركات الثورية والفكرية لإدانتهم من هذا المنظور المحافظ المتشدد نفسه الذى يسعى إلى فرض وصايته على عقول الناس، ويسارع إلى توجيه الاتهام دون تفهم.

لكن إذا كانت رسالة ابن القارح قد حملت بين طياتها موقف كاتبها، فإنها فى الوقت نفسه تشير - بشكل غير مباشر - إلى الظروف الاجتماعية القلقة، التى عاشها المجتمع الإسلامى منذ قيام الدولة العباسية؛ حيث شهد المجتمع العربى آنذاك تطورًا اقتصاديًا ملحوظاً ترتب عليه وجود تفاوت كبير بين الطبقات الثرية من الملاك الزراعيين والتجار وبين عامة الناس من العبيد والعمال الزراعيين وأصحاب الحرف والشطار والعيارين، لاسيما أن طبقة العامة اتسعت اتساعًا كبيرًا بعد تطور المدن فى تلك الحقبة التاريخية. وقد أدى هذا إلى اندلاع الحركات الاجتماعية الثورية - مثل ثورة الزنج وحركة القرامطة.. إلخ - من قبل هؤلاء المضطهدين الذين كانوا يسعون إلى تغيير أوضاعهم وتحقيق العدالة الاجتماعية [11]. وبرغم ما حققته بعض هذه الثورات من نجاح استمر بعض الوقت، فإنها باءت بالفشل فى تحقيق مسعاها.

وفى تصورى أن رسالة ابن القارح وما تحمله من موقف كاتبها كان حافزًا أساسيًا للقص داخل (رسالة الغفران)؛ ذلك أن الشكل القصصى الذى يحتويه الجزء الأول من الرسالة لم يكن مقصودًا لذاته، بل فجرته فكرة اعتقادية أثارتها رسالة ابن القارح، وهى فكرة ذات صلة وطيدة بتكفير بعض الشعراء والمفكرين ورميهم بالزندقة والإلحاد. لقد طرح أبو العلاء المعرى فى (رسالة الغفران) فكرة الجنة والنار موضوعًا جديدًا فى الأدب العربى القديم من خلال رحلة سماوية علوية، يقوم بها أحد الأدباء ويلتقى بسكان الجنة وسكان النار. وقد تمت معالجة هذا الموضوع من منظور عقلانى يسعى إلى إثارة التساؤل من جديد حول الجنة والنار ورحمة الله وسعتها، كما يسعى إلى إثارة التساؤل حول تصور المسلمين- من مدعى المعرفة والعلم - عن الجنة والنار. وبعبارة أكثر وضوحًا، جاء طرح أبى العلاء محاولة لإعادة النظر في تصورات الناس فيمن أحق بالجنة ومن أحق بالنار، وتجسيد ما يدور فى خلد الناس عن طبيعة النعيم فى الجنة وكيفية التمتع به، وهل سيقتصر هذا النعيم على الإنسان دون غيره من الكائنات.

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أبا العلاء كان يهدف - فى هذا الجزء القصصى - إلى إذكاء عقل من يخاطبه من خلال الإثارة العقلية المترتبة (أو المتوقعة) على توزيع الشخصيات القصصية فى العمل (وهم الشعراء العرب القدامى) بين الجنة والنار، والمترتبة أيضا على الطريقة التى تسلك بها هذه الشخصيات فى الدار الآخرة. وانحياز أبى العلاء للعقل ليس فى حاجة إلى التنويه، وهو صاحب القول الشهير:

كذب الظن لا إمام سوى العقـ

ـل مشيرا فى صبحه والمساء

كما أن القسم الثانى من (رسالة الغفران) - غير القصصى - وهو القسم الذى خصصه للرد على رسالة ابن القارح يكشف بوضوح عن عقلانية أبى العلاء؛ حيث يعرض لآرائه المباشرة فى كثير من القضايا التى أثارتها رسالة ابن القارح، وهذه الآراء لها أهميتها لأنها تكمل جوانب مهمة من رؤية أبى العلاء المسكوت عنها فى القسم القصصى.

وتفصيلا لذلك، أننا نجد أبا العلاء يعلن آراءه في سياق الرد على ابن القارح فيما يخص الاتهامات الموجهة إلى المتنبى، فيعرض ذلك بشكل موضوعى مبينا أن استخدام المتنبى لصيغة التصغير فى قوله "أذم إلى هذا الزمان أهيله" سمة خاصة من سمات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك بشواهد من شعره، ثم يصحح معلومة مغلوطة لابن القارح، وهى أن هذه القصيدة لم يقلها المتنبى فى مدح سيف الدولة وإنما فى مدح إحدى الشخصيات البارزة التى كان يعرفها قبل سيف الدولة.

كما يقف من الروايات التى تروى حول ادعائه النبوة موقف المتشكك، ويطرح مبدأ "الفصل بين ما يقوله اللسان وما يعتقده الإنسان"، ويحيل شكوى المتنبى أهل الزمان لاتباعه سنن الأقدمين والتقاليد الشعرية المتوارثة، ويورد شواهد تؤكد ذلك عند الشعراء السابقين عليه دون أن يعبدوا الأفلاك ويتقربوا إليها بالقرابين، ودون أن يتهموا فى عقيدتهم[١٢]. وفى الوقت نفسه، نجد أبا العلاء يبدى تعاطفه مع الحلاج، حين يكذب - فى وضوح - ما روى عنه من أخبار، مبرزًا مكانته وقيمته بالنسبة إلى الصوفية، ملمحًا إلى جهل الناس المسؤول عن ترويج الأكاذيب[١٣].

إن عقلانية أبى العلاء التى تكشف عنها إثارته موضوع الجنة والنار والثواب والعقاب فى الآخرة، عبر هذه الرحلة الخيالية، تصله بالتيار العقلانى فى تراثنا الفكرى والفلسفى، ويمكن القول إنها تصله بالفكر الاعتزالى القائم على الإعلاء من شأن العقل وتمجيده وهو تيار مقابل للتوجه النقلى النصى الذى كان يفرض هيمنته باستمرار. وبرغم أن التيار العقلانى - فى تراثنا الفكرى والفلسفى - قد نجح فى فرض وجوده أحيانا، فإنه ما كان ليتاح له هذا الوجود أصلا لولا انفتاح البنية الاجتماعية بعد قيام الخلافة العباسية؛ حيث كان المجتمع العربى الإسلامى يتجه نحو إقامة علاقات إنتاجية جديدة مع وجود طبقة وسطى، أغلبها من العلماء والمفكرين والأدباء الذين كان لهم دور كبير فى تأسيس الحضارة العربية الإسلامية[١٤]؛ ذلك أن المد البورجوازى الذى كان يشهده المجتمع العربى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين هو الذى هيأ لهذه العقلانية الظهور. وعندما بدأ هذا المد فى الانحسار، لم يحسم الصراع بين النقل والعقل لحساب العقل. وقد شهد القرن الخامس الهجرى (الذى عاش فيه أبو العلاء حوالى خمسين عاما؛ إذ توفى ٤٤٩ هـ) بداية هذا الانحسار الذى واكبته هزيمة كبرى للعقل، حين بدأت السلطة السياسية تتدخل رسميا - لفض الصراع المذهبى على حساب العقل؛ إذ أصدر الخليفة القادر فى عام ٤٠٨ هـ كتابًا ضد المعتزلة يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة فى الاعتزال، وأنذرهم - إن خالفوا أمره - بحلول النكال والعقوبة، كما أصدر فى بغداد كتابًا آخر سمى (الاعتقاد القادرى) عام ٤٣٣ هـ، وقرئ فى الدواوين، وأعلن أن هذا هو اعتقاد المسلمين ومن خالفه فقد فسق وكفر[١٥]. وكان هذا كما يشير آدم متز أول اعتقاد رسمى يعلنه الخليفة من شأنه أن يضع نهاية تطور علم الكلام[١٦].

والقراءة الأولية لنصى ابن القارح والمعرى تكشف أنهما نصان متعارضان، فكل منهما يحمل وجهة نظر مناقضة للأخرى؛ فـ(رسالة الغفران) تمثل وجهة النظر العقلانية فى حين تمثل الأخرى وجهة النظر النقلية المقابلة. ومن الضرورى، فى هذا السياق، ألا نفصل بين عقلانية أبى العلاء وحملته على التكسب بالشعر؛ ذلك أن الحملة الشديدة التى شنها على التكسب بالشعر، ينبغى ألا تفهم على أنها مجرد موقف أخلاقى، وإنما هى حملة واعية من شاعر - مفكر يرفض أن يكون الفن الشعرى مستوعبًا لحساب طبقة الحكام الذين كانوا يحرصون - فى ذلك الوقت - على استيعاب أشكال الوعى والفكر كافة لحساب مصالحهم الخاصة. وقد اتخذ المعرى هذا الموقف فى وقت مبكر من حياته، فهو يشير إلى ذلك فى مقدمة (سقط الزند):

"ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس. فالحمد لله الذى ستر بغفة من قوام العيش، ورزق شعبة من القناعة أوفت بى على جزيل الوفر"[١٧].

وغنى عن الذكر أن أبا العلاء يحرص على تنبيه القارئ لأول ديوان له، أنه ما كتب قصائد المديح التى يحتويها هذا الديوان بقصد الارتزاق والتكسب وإنما على سبيل التدريب والمران. وفى أكثر من موضع فى (رسالة الغفران) يعرض رأيه بشكل تهكمى ساخر، فعندما يقدم بطل الغفران نفسه لإبليس بقوله: "أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب، أتقرب به إلى الملوك". يرد عليه "إبليس": بئس الصناعة! إنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها العيال وإنها

لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك!"[18]. ويتكرر الوضع نفسه في حوار بين الصاهل والشاحج، حيث يرد الصاهل بقوله:

"وإنما ادعيت أنك تحمل إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء - أعز الله نصره - بيتين أو ثلاثة، فلو أنك نظمتها بدرّ ما وقعا من إرادتك بقرّ. والشاعر قد ينظم الكلمة بعد الكلمة، فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من اللمك بطائل"[19].

ينعى أبو العلاء على حرفة الأدب، ويحمل على من يحاول التكسب به والتقرب إلى الملوك والرؤساء، ويحذرهم في الوقت نفسه لأنهم لن يحصلوا على ما يطمحون إليه، وربما لا يسلمون من غدر بعضهم. وتحذيره نابع من وعي بتاريخ علاقة الشعراء - والأدباء عموما - بالحكام، التي تنتهي غالبا بالخسارة والغبن. وقد عبر أبو العلاء عن ذلك في بيان صريح مباشر ومحدد في القسم الثاني من (رسالة الغفران). يقول أبو العلاء في رده على ابن القارح:

"ولم يزل أهل الأدب يشكون الغير في كل جيل، ويخصون من العجائب بسجل سجيل، وهو يعرف الحكاية أن (مسلمة بن عبد الملك) أوصى لأهل الأدب بجزء من ماله، وقال: إنهم أهل صناعة مجفوة. وأحسب أنهم والحرفة خلقا توأمين، وإنما ينجح بعضهم في ذات الزّمين، ثم لا تلبث أن تزل قدمه، ويتفرى بالقدر أدمه.. وإذا كان الأدب على عهد بني أمية يقصد أهله بالجفوة، فكيف يسلمون من بأس، عند مملكة بني العباس؟ وإذا أصابتهم المحن في عدان الرشيد فكيف يطمع لهم بالحظ المشيد؟... ومن بغى أن يتكسب بهذا الفن، فقد أودع شرابه في شن، غير ثقة على الوديعة، بل هي منه في صاحب خديعة..." [20].

ووعي أبي العلاء بمشكلة ارتباط الشعر بالارتزاق يبدأ من إدراكه وضع الشعر والشعراء في عصره؛ حيث بدأ الشعر يفقد مكانته "الرفيعة" التي كان يحتلها قديما، وكان الهجوم على التكسب به مظهرًا من مظاهر التقليل به، كما كان رفض هذه العلاقة (بين الشعر والتكسب) قد أخذ شكلا جماعيًا من نقاد هذا العصر - القرن الخامس الهجري - والمهتمين به، وقد عبر هؤلاء النقاد عن قلقهم إزاء الحال التي وصل إليها بسبب تحوله إلى وسيلة للارتزاق [21]. ولعل أقرب شاهد على حال الشعر في هذا العصر هو علي بن منصور الحلبي نفسه (ابن القارح)؛ فهو نموذج من أدباء ذلك العصر الذين تحول الشعر على أيديهم إلى سلعة رخيصة. وليس أدل على ذلك مما يحكيه ابن القارح عن نفسه:

"كنت أؤدب ولديْ الحسين بن جوهر القائد بمصر، وكانا مختصين بالحاكم وآنسين به فعملت قصيدة وسألت المسمى منهما جعفرًا - وكان من أحسن الناس وجهًا ويقال: إن الحاكم كان يميل إليه - أن يوصلها ففعل وعرضها عليه فقال: من هذا؟ فقال: مؤدبي. قال: يعطى ألف دينار. واتفق أن المعروف بابن مقشر الطبيب كان حاضرًا، فقال: لا تثقلوا على خزائن أمير المؤمنين يكفيه النصف فأعطيت خمسمائة دينار، وحدثني ابن جوهر بالحديث. وكانت القصيدة على وزن منهوكة أبي نواس. أقول فيها:

إن الزمــــان قد نضـــر
بالحاكم الملك الأغـــــر
من عـــزه على الغـــــرر
يمضي كما يمضي القدر
في سرعة الطرف نظـــر
أو الســحاب المنهمـــر
بــادر إنفــــاق البـــدر

بــدر إذا لاح بهـــر"[٢٢].

إن مـا يـرويه ابـن القـارح عـن نفسـه يظهر فى جلاء الحال المزرية التى وصل إليها الشعر، ومـن هـنا نفهـم لـاذا تحـامل أبـو العـلاء على االمتكسبين بالشعر وسخر منهم، ولماذا كان يلح على ذلـك. لقـد كـان أبـو العـلاء واعـيا بالأزمـة الـتى يعـانى مـنها الشعر فى عصره على أيدى أنصاف الشـعراء مـن الرواة والحفظة مثل ابن القارح. ووضعية ابن القارح بين أدباء عصره أمر لم يكن خافيًا عـلى معاصـريه؛ إذ يذكـر بعـض معاصريه أنـه كان "راوية للأخبار وحافظًا لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار... وأن شعره كان يجرى مجرى شعر المعلمين قليل الحلاوة خاليًا من الطلاوة"[٢٣].

لـيس هـنا شـك فـى أن الشـعر كان يعانى أزمة فى عصر أبى العلاء، وربما أسـهم فى تعميق هـذه الأزمـة بدايـة تحـول الـذوق العـام وانشـغاله مـنذ القرن الرابع الهجرى بأشكال أدبية جديدة تدخل كلها تحت النوع القصصى.

ويمكـن لى أن أزعـم أن وعـى أبـى العـلاء بأزمة الشعر فى عصره ووعيه بالنوع القصصى فى الوقـت نفسـه حفـزاه إلى إعلان القطيعة بينه وبين الشعر ليختار طريق القص. ويمكن أن نقف على ذلـك فى رسالته (الصاهل والشاحج) فى سياق الهجوم على التكسب بالشعر. يقول الشاحج موجهًا حديثه إلى الجمل (أبى أيوب):

"ولسـت أسـالك ماسألت الصاهل من حمل الشعر. لأنى لم أر بركة فى ذكره: أدانى إلى طـول مناقضـة وأوقع بينى وبين الفاختة حتى وشت بى إليك فصنعت بى ما تراه. ومع هـذا فـإنى كرهـت أن أتصور بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك سؤال الناس فى وجوههـم قطـرة مـن الحياء، ولا طول الطمع فى نفوسهم أنفة من قبيح الأفعال. فعدلت عـن ذلك إلى تحميلك أخبارًا مستطرفة لها فى السمع ظاهر ولها فى المعنى باطن، أنحو بها ما نحاه ابن دريد فى كتاب الملاحن وابن فارس الرازى فى فتيا فقيه العرب" [٢٤].

قد لا نغالى حين نقول إن وعيًا بالنوع القصصى يكمن وراء قول المعرى:

"فعدلـت عـن ذلـك إلى تحميلك أخبارًا مستطرفة"، وأن هذا الوعى هو الذى جعله يستخدم القالـب القصصـى فى (رسالة الصاهل والشاحج)، ليتمكن من الإدلاء برأيه من خلال وجهـات النظر المخـتلفة المعـبر عنها بواسطة الشخوص الحيوانية [الصاهل (الفرس)، الشاحج (البغل)، أبو أيوب (الجمـل)، الفاخـتة (الحمامـة)...إلخ]، ويـتخلل هـذا الحـوار مجموعـة ضـخمة مـن الأخبار ذات الطابع القصصى والأسطورى المستمدة من التراث العربى القديم السابق على عصره.

- ٢ -

إن المغامـرة العقلـية الـتى قـام بهـا أبو العلاء، عبر رحلة خيالية للآخرة بين الجنة والنار، كـان لابـد أن توازيهـا مغامـرة أخـرى شـكلية يجـاوز فـيها وضـعيته بوصفه شاعرًا فينحى القالب الشـعرى ليخـتار الشـكل القصصـى من خلال الرسالة؛ حيث بدت الرسالة شكلا مناسبًا لاستيعاب السـرد الـذى لم يكـن الشـعر قادرًا على الإيفاء به. وقد أعطى السرد النثرى – عبر الرسالة – لأبى العـلاء إمكانًـا رحبا للخيال، رغم أن عالم القص عنده اقتصر على فئة الأدباء من الشعراء واللغويين والرواة.

وحـين أقـدم – أبـو العـلاء – عـلى اختـيار هـذا الشكل، كان واعيا بأنه مقدم على تأسيس خطـاب أدبـى جديـد مغايـر للرسـالة بمعناها التقليدى. ومن هنا، فصل بين قسمى الرسالة؛ القسم القصصـى والقسـم الـذى يعـرض فـيه آراءه فيما طرحته رسالة ابن القارح، ولهذا نجده يقول – فى

وضوح – في آخر الجزء القصصي: "وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة" (٢٥).

ومع أن عالم القص في (رسالة الغفران) يدور حول الشعراء وعالمهم، فالغاية النقدية تبدو متوارية تمامًا خلف الإثارة العقلية المقصودة من وراء هذا النص. وبعبارة أخرى، إن الإثارة العقلية التي يطرحها أبو العلاء في هذا العمل هي التي توجه القص وتتوازى معه، وهي، في الوقت نفسه، الهدف منه، وليست آراؤه النقدية في الشعر والشعراء، وإن كان هذا لا ينفي وجود بعض الآراء النقدية التي يمكن الالتفات إليها.

ومما يلفت النظر أن أبا العلاء يبدي تحفظاً إزاء اختياره النوع القصصي، فيعقد القص بمشيئة الله، وذلك حين ينتقل من صلب الرسالة إلى بداية القص:

"وفي تلك السطور كلم كثير، كله عند الباري – تقدس – أثير. فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل – إن شاء الله – بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء" (٢٦).

وفي إطار هذا التحفظ يختار مسمى "رسالة" رغم استخدامه فعل القص واسمه داخل النص، على لسان البطل: "أنا أقص عليك قصتي" (٢٧)، وإن بدا الداعي إلى هذا الاختيار موضوعيًا، لأن (رسالة الغفران) في مجملها رد على رسالة وجهها إليه ابن القارح، بالإضافة إلى أن القسم الثاني من الرسالة يدخل في عرف القدماء تحت الكتب المصنفة لما يحويه من معلومات تاريخية ومعارف أخري تتعلق بالشعراء والملل والنحل (٢٨).

وإذا كان نص (الغفران) القصصي تم احتواؤه داخل (الرسالة)، فإن التساؤل عن كيفية الانتقال من شكل الرسالة إلى الشكل القصصي، ثم عن طبيعة هذا الشكل القصصي، يبدو أمرًا طبيعيًا.

يقوم الجزء القصصي من (رسالة الغفران) على أربع انتقالات هي على التوالي: الرحلة إلى الجنة، في الطريق إلى النار (بين الجنة والنار أو أطراف الجنة)، الرحلة إلى النار، عودة إلى الجنة. ويسبق هذه الانتقالات افتتاحية تتضمن تمهيدًا لها. في هذه الافتتاحية يبدأ المرسل (وهو الراوي في الوقت نفسه) الحديث عن نفسه متعمدًا شغل القارئ (القارئ هنا ليس هو القارئ الحقيقي – ابن القارح –، ذلك أن الخطاب مفتوح لأي قارئ، حيث يتحول المرسل إليه إلى شخصية قصصية) بلعبة لغوية تعتمد على استغلال خاصية اشتراك المعنى في بعض الألفاظ، وفي الوقت نفسه يتحدث عن المرسل إليه بضمير الغائب. يقول أبو العلاء في بداية الرسالة:

" قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل... أن في مسكني حماطة، ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها مقيمة تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل... ما لو حملته العالية من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأذيل من تلك الثمرة مصونها وإن الحماطة التي في مقرى لتجد من الشوق حماطة،... وإن في طمري لحضبا وكل بأذاتي... يضمر من محبة مولاى الشيخ الجليل... ما لا تضمره للولد أم" (٢٩).

يريد المعرى أن يعبر عن شوقه إلى الشيخ الجليل، فيمثل لقلبه بشجرة يابسة– لكن برغم يبسها فإن الحيات لا تقيم فيها– لا تثمر إلا من مودته التي تحيلها إلى شجرة مورقة تتدلى أغصانها، حتى تصبح ثمارها ملامسة للأرض. إن قلبه ليحترق شوقا إليه وإنه ليتحمل بسبب هذا الشوق ألما وأذى، كما أنه يضمر له من المحبة ما لا تضمر أم لوليدها سواء أكانت من ذات السموم أم لا.

يعمد أبو العلاء إلى اختيار مفردات تحتمل كل منها أكثر من معنى. ومع أنه يحدد المعنى الذى يقصده داخل المتن، فإن ظلال المعنى الأول تظل ماثلة؛ فهو يستخدم "الحضب"، ويقصد بها حبة القلب كما حدد في النص نفسه، لكن "الحضب" تستخدم بمعنى ذكر الحية الضخم. ولو

تأملنا عبارات أبي العلاء جيدا وجدنا أن تحيته للشيخ ليست بصافية وإنما هى تحية "مسمومة" رغم حرصه على تحديد معانى كلماته ورغم مغالاته الشديدة فى التعبير عن شوقه، ويؤكد ذلك تماديه فى هذه اللعبة اللغوية؛ إذ تأخذ شكلا آخر ملغزًا، حين يقابل بين الأسودين والأبيضين، ففى مواصلته الحديث عن قلبه يقول:

"وإن فى منزلى لأسود هو أعز على من عنترة على زبيبة وأكرم من السليك عند السلكة... وهو أبدًا محجوب لا تجاب عنه الأغطية ولا يجوب، لو قدر لسافر إلى أن يلقاه ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه... أعظمه أكثر من إعظام لخم "الأسود بن المنذر" وكندة "الأسود بن معديكرب"، وبنى نهشل بن دارم "الأسود بن يعفر" ذا المقال المطرب. ولا يبرح مولعًا بذكره كإيلاع "سحيم" "بعميرة".. وما فارقه أبو الأسود الدؤلى فى عمره طرفة عين، فى حال الراحة ولا الأين... وحضر فى ناد حضره الأسودان اللذان هما الهنم والماء والحرة الغابرة والظلماء. وإنه لينفر عن الأبيضين، إذا كانا فى الرهج معرضين، الأبيضان اللذان ينفر منهما: سيفان، أو سيف وسنان... فأما الأبيضان اللذان هما شحم وشباب فإنما تفرح بهما الرباب، وقد يبتهج بهما عند غيرى.."[٣٠].

لا يحدد المرسل (الراوى) هنا المعانى المختلفة للفظة "الأسود" فى بداية حديثه، ولا يتدخل كعادته لتحديد المعنى المراد الذى يقصده – ومعلوم أن معنى الأسود: الضخم أو العظيم من الحيات – ويترك الأمر بعد ذلك للتداعى؛ حيث يستدعى السواد ذكر كل من كان أسود اللون من الشعراء القدماء، كما يستدعى أسماء حقيقية للغويين وشعراء مشتقة من السواد (أبو الأسود الدؤلى، سويد ابن الصامت، الأسود بن معديكرب.. إلخ)، حتى يصل إلى (الأسودين) وهى لفظة تؤدى أكثر من معنى وتستدعى بدورها ما يقابلها وهى (الأبيضين). وهذه اللعبة اللغوية الملغزة والمتعمدة، وإن كانت تكشف عن رغبة فى استعراض مهارة لغوية أو معرفة لغوية متميزة يختص بها المرسل، تلمح إلى نواياه تجاه المرسل إليه، وهى نوايا غير بريئة بالقطع، وفى الوقت نفسه تقرب القارئ من مفردات عالم الجنة كما حدده هذا النص (الشجر، الحيات، النساء– الشحم والشباب–، الشعراء، اللغويون)؛ وذلك تمهيدا للدخول فى لعبة كبيرة وهى الصعود إلى الجنة.

والصعود إلى الجنة يتم عبر تمهيد يبدأ بافتراض وينتهى بوصف تفصيلى لجنة الغفران، فبعد أن يعلن المرسل بشكل مباشر عن وصول رسالة صاحبه – اللدود –: "وقد وصلت الرسالة التى بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلا إلى فرع..."، يفترض أن تعرج الملائكة بسطور رسالة الشيخ إلى السماء، ثم ينفذ من ذلك إلى وصف الجنة:

"لعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: "إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه" وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: "ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء، تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها".

"وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى– تقدس – أثير. فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل – إن شاء الله – بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط.. والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود... وتجرى فى أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكوثر يمدها فى كل أوان... وجعافر من الرحيق المختوم.. تلك هى الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الذائمة... يعمد إليها المغترف بكؤوس من عسجد...

ويعـارض تلـك الدامـة أنهـار مـن عسـل مصـفى... وإذا منّ الله تبارك اسمه بورود تلك الأنهـار، صـاد فـيها الـوارد سمك حلاوة، لم ير مثله في ملاوة... فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية ..."[٣١].

يـبدو واضـحا مـن هـذا الـنص أن الصعود إلى الجنة لا يتم من خلال حدث أو حركة، وإنما يـتم بدايـة - مـن خـلال صيغ لغويـة تـدل مباشرة على الصعود؛ "معاريج من الذهب أو الفضة، تعـرج بهـا الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء"، ولعلنا في غنى عن القول بأن هذه الصيغ ذاتها تستحضـر عـلى الفـور معـراج الرسـول. ومـع ذلـك، فـإن الـرحلة العلويـة في نص "الغفران" تظل مطـروحة عـلى سبيل الافتراض (لاستخدام المرسل صيغة لعل)، كما يتم تأكيد الصعود المفترض من خـلال صيغة تمثيـلية يستخدمها المرسـل: (كـلمة طيـبة كشـجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السـماء). والنفاذ إلى الجنة يتم عبر الكلم الطيب الكثير الذي سيجازى عليه الشيخ شجرًا كثيرًا في الجـنة. وبعـد الوصـف التفصـيلي للجـنة المتخـيلة والمتوقع أن يحظى الشيخ بالصعود إليها، يظهر الشيخ (البطل) في الجنة، لتبدأ الحركة الفعلية للأحداث، ولتبدأ الانتقالة الأولى بظهور البطل في الجـنة مـن خـلال صـيغة افتراضية (تخيلية): "وكأني به - أدام الله الجمال ببقائه - إذا استحق تلـك الرتـبة، بـيقين الـتوبة، وقـد اصـطفى له ندامى من أدباء الفردوس"[٣٢]. أما الانتقالة الثانية، فتـبدأ بقوله: "ويبدو له أن يطلع إلى أهل النار"[٣٣]. وتبدأ الثالثة بقوله: "فيطلع فيرى إبليس"[٣٤]، في حين تبدأ الرابعة بقوله: "فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم في الشقاء السرمد"[٣٥].

تـبدو هـذه الانـتقالات الأربـع الـتى تقـوم عـلى أساسـها الرحلة العلوية إلى السماء متسلسلة قصصـيًا؛ فالبطل يبدأ جولته في الجنة، ثم ينوى الذهاب إلى النار، فيمر بطريق يصل الجنة بالنار (أطـراف الجنة) حتى يصل إلى النار، وبعد أن تنتهي جولته في النار يقرر العودة إلى الجنة ليستقر فـي مكانـه الدائـم فـي دار الخلـود. إلا أن ترتيـب الأحـداث القصصـية داخل كل انتقالة من هذه الانـتقالات لا يـتم وفـق منطق معين؛ فكل انتقالة تحتوى على عدد من المشاهد القصصية المستقلة، وهـي باختصـار مشــاهدات البطل ولقاءاته المتعددة سواء في الجنة أو في النار. ومن هنا تتحدد أهم وظـيفة للـراوى - الذى ليس له وجود داخل الرحلة - إلى جانب قيامه بالسرد، و هي الربط بين هـذه الانـتقالات. إن مـتابعة الـراوى للـبطل في نـص "الغفـران" ورصـده لكـل تحـركاته وأفعالـه وأحاديـثه، هـي الـتى حفظـت لهذا النص تماسكه؛ ذلك أن الراوى هنا راو عليم بكل شيء يحيط بشخصـيات قصّـه، ويعـلم مـا يـدور فـي خواطـرهم قـبل أن يعـبروا عـنها. ومـع أنـه يترك بعض شخصـياته تـتحدث عـن نفسـها أحـيانا، فهيمنـته على القص تجعله يقوم بوظائف أخرى تجعله يقطع السرد، فيبدى تعليقًا على موقف مستشهدًا بالشعر مثلا، أو يقوم بتفسير معنى ما[٣٦].

إلا أن الخصوصـية الـتى يتسـم بهـا القـص فـي نـص "الغفـران"، هـي قـيامه على المشاهد القصصـية المستقلة، التى يمثل كل منها صورة قصصية قائمة بذاتها. وإذا تتبعنا جولة البطل - في الجنة مثلا - سنجدها تحتوى على عدد من المشاهد يمكن أن نلخصها على النحو التالى:

- ـ الـبطل فـي مجلـس ندامـى، تدخـل الملائكـة علـيهم تحييهم، يذكر أحدهم وقائع العرب، ينشـد بعضـهم شـعرًا، يقذفـون بآنـية الشـراب في أنهار الرحيق فتصدر أصواتا تذكر البطل بأبيات للأعشى، ينشدها.
- الـبطل فـي نـزهة فـي ريـاض الجنة وقد ركب ناقة من نوق الجنة من ياقوت ودر، يسير على غير منهج، يظهر له الأعشى فيحكى له قصة دخوله الجنة.
- الـبطل يـنظر فيرى قصرين، يقترب منهما، فيجد اسم زهير بن أبى سلمى مكتوبا على الأول، واسم عبيد بن الأبرص مكتوبًا على الآخر.
- يذهب البطل لزيارة زهير بن أبى سلمى يحاوره وينادمه ويسأله عن أخبار القدماء.

- يذهب البطل لزيارة عبيد بن الأبرص ويسمع منه قصة غفرانه ويسأله عن عدى بن زيد العبادى، يدله عليه.
- يتوجه البطل إلى منزل عدى بن زيد، يحاوره ويسمع منه.
- يخرج البطل مع عدى بن زيد فى رحلة صيد فى رياض الفردوس، وعندما يهم بصيد بعض الحيوانات يكلمه الحيوان ويصده عن فعله، ويحكى ما حدث له فى الدنيا مع بنى البشر.
- بعد انتهاء رحلة الصيد يلتقى البطل وعدى بن زيد بأبى ذؤيب الهذلى وهو يحتلب ناقة فى إناء من ذهب، يحاور البطل أبا ذؤيب، يكمل البطل حواره مع عدى. ويستمران فى السير.
- أثناء سير البطل وعدى يريان شابين – كل منهما على باب قصره – يتحدثان، يقترب البطل منهما ويتعرف عليهما، ويكتشف أنهما النابغتان: نابغة بنى جعدة، والنابغة الذبيانى. يوجه حديثه إلى الأول، ثم يحاور النابغة الذبيانى.
- يظهر الأعشى فجأة وينضم إلى الشعراء الأربعة، ويتكون مجلس الشعراء، يتحاورون: البطل مع النابغة، يظهر الرواة فجأة، يحتكم إليهم البطل فى مسألة تخص النابغة، البطل يحاور نابغة بنى جعدة، ثم يحاور الأعشى.
- يمر أوز من أوز الجنة ليقف فى الروضة التى اجتمع فيها الشعراء، يسأل البطل جماعة الأوز عن حاجتها، فتجيب بأنها ألهمت بأن تغنى فى هذا المكان. ثم يتحولن إلى جوار كواعب ويبدأ الغناء.
- يمر على المجلس الشاعر لبيد وينضم إليه، يسأله البطل، ويحاوره. يدور حوار بين لبيد والأعشى، يتدخل البطل، ثم يدور حوار آخر بين البطل ونابغة بنى جعدة، يستمر الغناء، يدور حوار بين نابغة بنى جعدة والأعشى ينتهى إلى مشاجرة كلامية عنيفة بينهما وعنف من قبل نابغة بنى جعدة حيث يقذف الأعشى بكوز من ذهب! ، يتدخل البطل لفض الاشتباك، ويحذرهم من مغبة شجارهما. يعرض البطل على النابغة الجعدى أن يأخذ إحدى الجوارى معه إلى منزله، يعترض لبيد اعتراضًا يبدو وجيهًا.
- يمر حسان بن ثابت على المجلس، فيرحبون به ويحاورونه. بعدها ينفض المجلس وتفترق الجماعة.
- يطوف البطل بمفرده فى رياض الجنة، يلتقى بخمسة أشخاص على خمسة نياق. يدهش لجمال عيونهم. يسألهم عن هويتهم، ويعرف أنهم عوران قيس: تميم بن مقبل العجلانى، وعمرو ابن أحمر الباهلى، والشماخ، معقل بن ضرار، وراعى الإبل، وحميد بن ثور الهلالى. يحاور الشماخ أولا، ثم عمرو بن أحمر، ثم تميما بن أبى، يحكى البطل قصة دخوله الجنة، من خلال استرجاع وقائع الحشر يذكر عددا من المشاهد (يلتقى فيها بخزنة الجنان وآل البيت)، ثم يستأنف البطل حواره مع بقية عوران قيس.
- يظهر للبطل والعوران لبيد بن ربيعة، ويدعوهم إلى منزله، يمشون معه ويروون أبياته الثلاثة التى منحها فى الجنة.
- الإعداد للمأدبة: أرحاء من الدر والعسجد والجواهر الغريبة تنشأ على الكوثر وتديرها جوار من حور العين.
- أرحاء تدور فيها البهائم، تدير بعضها النوق وبعضها البغال وبعضها البقر أو بنات صعدة، حتى ينتهى الطحن المطلوب.
- قيام الولدان المخلدين بذبح كل أنواع الطير والحيوان التى اعتيد أكلها. قيام الطهاة بطهى الطعام.
- انتشار الغلمان لإحضار المدعوين من شعراء الجنة الإسلاميين والمخضرمين والعلماء والمتأدبين.

- المأدبة: جلوس المدعوين على المائدة.
- انتهاء الطعام وبدء الشراب والغناء. حضور كل المغنين والمغنيات ممن كان في الدار العاجلة وقضيت له التوبة مثل: الغريض، ومعبد، وابن سريج وغيرهم...
- استمرار الغناء والتغني بشعر بعض الشعراء المدعوين.
- عندما يتذكر البطل أبياتا شعرية تنسب للخليل بن أحمد، ويرى أنها تصلح للرقص، تظهر شجرة جوز تونع وتثمر في التو عددا لايحصى، وتنشق كل ثمرة عن أربع جوار يرقصن.
- تجرى أنهار من الفقاع (شراب من الشعير) عندما يشتهيه البطل.
- عندما يعبر طاووس من طواويس الجنة يشتهيه أحد المدعوين، يجده أمامه مطبوخا في صحفة من الذهب. فإذا انتهى من الأكل، عاد الطاووس إلى وضعه الأصلي.
- تمر أوزة يتمناها البعض شواء ويتمناها البعض معمولة بالسماق. تتحقق هذه الأماني ثم تعود الأوزة إلى الحياة من جديد ويذهل الجميع.
- يدور حوار بين المازني والأصمعي. يختلفان. ينهض الأصمعي غاضبا. ثم يفترق أهل المجلس.
- يختلي البطل بحوريتين من حوريات الجنة. يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة.
- يمر ملك من الملائكة، فيسأله البطل عن الحور العين التي خلقها الله للجنة.
- يأمره الملك أن يتبعه، فيسير وراءه حتى يصلا إلى حدائق بعيدة، يأمره بأن يقطف منها ثمرة ويكسرها، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة... فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء... يسجد لله إعظاما.

على ذلك النحو تتوالى المشاهد القصصية – في الانتقالة الأولى – من (رسالة الغفران)، ولو رجعنا إلى تفاصيل كل مشهد على حدة، لوجدنا أن السمة الرئيسية التي تكتسب بها هذه المشاهد السمة القصصية أنها تقوم على التوازي بين السرد والحوار والوصف. ورغم الإقرار بانفصال هذه المشاهد فهي تقدم كلها مجتمعة صورة كلية (متخيلة) للجنة وساكنيها من إنسان وحيوان، ولنوع الحياة فيها، والعلاقات والانفعالات والمشاعر. وتشترك هذه المشاهد المتوالية في سمتين أساسيتين هما: حضور البطل، وبروز عنصر الحوار، وحضور البطل والحوار متلازمان، لأنه (أي البطل) دائما صاحب المبادرة في بدء الحوار مع من يلقاه، بطرح سؤاله المكرور عن سبب الغفران، ثم الاستفسار عن مسألة لغوية أو نحوية أو صحة نسبة شعر ما أو التأكد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية في الحياة الدنيا، وربما يطلب ممن يخاطبه أن ينشده قصيدة ما.

وبالقدر الذي يكشف به الحوار الذي يدور بين البطل والشخصيات الأخرى – من خلال المشاهد المتتابعة في العمل كله – عن الزوايا المتعددة لهذه الشخصية المحورية، فإنه يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى المعارضة. ففي أول مشهد قصصي يلتقي البطل باللغويين في أول مجلس ندامي، وفي هذا اللقاء الذي اصطفى فيه البطل من ينادمه من هؤلاء العلماء يستمع إلى رواية بعضهم للأخبار أو الشعر ويسمعون منه، دون أن يوجه إلى أحدهم السؤال الذي يسأله لكل من يلقاه في الجنة وهو "بم غفر لك"؟ وهذا أمر له دلالته. فدخول هؤلاء أمر مسلم به وليس موضع شك أو ريبة، وهذا يكسبهم بشكل عام مكانة أعلى من مكانة أهل الجنة من الشعراء، مما يعطيهم حق الوصاية – حتى في الجنة – وهذا يكشف بدوره عن جانب مهم من جوانب شخصية البطل، وهو أنه مقيد بإرث محافظ يشده إلى عالم اللغويين الذين ينصبون أنفسهم حراسًا للغة وللتقاليد التي ينبغي أن يراعيها الشعراء في صياغتهم الشعرية. وهذه البداية التي تظهر التصاق البطل بعالم هؤلاء العلماء تمهد قصصيًا لتساؤلاته المتوالية في المشاهد التالية عن بعض القضايا اللغوية المثارة لدى اللغويين في شعر هؤلاء، وهي لا تزيد عن ضبط كلمة أو إعرابها أو إبراز عيب عروضي وتمنحه سلطة السؤال. ويزكي هذا الجانب الأصولي المحافظ فيه أكثر من شاهد، فهو حين يفكر

فـي إعـداد ولـيمة، يصـبح كأنـه مخـول مـن قـبل هـؤلاء اللغويـين بمـتابعة الشـعراء فـي الجـنة، ومواجهـتهم بأخطـائهم التي أخذت عليهم، وهي مواجهـة لا تنتهي لصالح الشعراء، برغم اعتراض بعضـهم ورفـض بعضـهم الآخـر تلك الانتقادات. كما أنه حين يدعو لوليمة في الجنة يعطي الأولية فـي الدعـوة للعـلماء وشـعراء عصـر الاستشـهاد من الإسلاميين والمخضرمين [٣٧]. وحين يعرض على الـنابغة قـراءة الـرواة بعـض أبـيات شـعره، الـتي تخـتلف عن قراءته ينصر الرواة على الشاعر[٣٨]. بالإضـافة إلى هـذا، فإنـه يـبدو حريصا على استعراض جميع قدراته التي تتعلق بالحفظ والرواية أو معـرفة كـثير مـن المؤاخذات اللغوية التي تتعلق بشعر من يلقاه، وهو ادعاء لم يتنازل عنه حتى في أحـرج المواقـف (مشـاهد النار). فبرغم صيحات الاحتجاج من شعراء الجنة أو النار، نجده يتمادى غير مبال باعتراضاتهم.

أمـا سـؤال الـبطل عـن سـبب الغفـران، وهو السؤال الذي كان يبدأ به حواره مع كل الذين قابـلهم فـي الجـنة من الشعراء، فإنه وإن كشف عن فضول هذه الشخصية الذي يدفعها إلى البحث والـتحري، فهو يكشف في الوقت نفسه عن الجانب السلطوي فيها. فالشخصية من البداية تفرض هيمنـتها على أهل الجنة، وتعطي لنفسها حق السؤال عن السبب في دخول الجنة شعراء جاهليين لم يدركـوا الإسـلام مـثل الـنابغة، أو أدركـوه وعاقتهم ظروف لقاء النبي مثل الأعشى. ولا تستطيع هـذه الشخصـية أن تخفـي دهشـتها مـن الغفـران لـبعض الشـعراء، بسـبب أقوالهم الشعرية، كأنها تعـرب عـن اعتراضـها عـلى أحقيـتهم فـي دخول الجنة. ومن هنا كان تظاهرها بالسماحة أحيانا، حين تتدخل بين: لبيد والأعشى، حين يبدي لبيد دهشته من دخول الأعشى جنة عدن:

"ويقـول لبـيد: سـبحان الله يـا أبـا بصـير! بعد إقرارك بما تعلم، غفر لك وحصلت في جنة عدن؟ فيقول مولاي الشيخ متكلمًا عن الأعشى: كأنك يا أبا عقيل تعني قوله:

واشرب بالريف حتى يقال
قد طال بالريف ما قد دجن
صـريفية طـيبا طعمـها
تصـفق ما بين كـوب ودن
وأقررت عيني من الغانيا
ت، إما نكـاحا وإمـا أزن

وقوله:

فبت الخليفة من بعلها
وسـيدتيا ومسـتادها

وقوله:

فظللت أرعاها وظل يحوطها
حتى دنوت إذ الظـلام دنا لها
فرميت غفلة عينه عن شاته
فأصبت حبة قلبها وطحالها

ونحـو ذلـك ممـا روى عنه، فلا يخلو من أحد أمرين: إما أن يكون قاله تحسينا للكلام عـلى مذهـب الشـعراء، وإمـا أن يكـون فعلـه فغفر له. قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله، إن الله يغفر الذنوب جميعا إنه هو الغفور الرحيم"[٣٩].

يـبدو هـذا الـتظاهر بـتدخله بذكـر أبـيات الأعشى تطوعًا، دون أن يطلب منه هذا، ليثبت -بدايـة- صـدق مـا قالـه لبـيد، ثـم يحاول - بدافع من هيمنته على الموقف وسلطويته التي فرضها

بعلم وبمعرفة لم يستطع أن يطاوله أحد فيهما من أهل الجنة – أن يقدم من الأسباب ما يبرئ ساحة الأعشى، ويؤكد هذا بآيات من القرآن ليحقق مصداقه.

غير أن قدرا من السماحة تتسم به شخصية البطل، حين يعرض بالتفصيل كيف استطاع أن يصل إلى الجنة، وكيف كان موقفه يوم الحشر. وفى هذا المشهد الذى يرويه البطل عن نفسه – عن طريق الاسترجاع – تظهر جوانب أخرى مهمة فى هذه الشخصية، وتكشف النقاب عن حقيقتها وما كانت عليه فى الدار العاجلة. فالبطل كان ضعيف النفس، كثير الذنوب، قليل الحسنات، منافقا يتقرب إلى الملوك والرؤساء بمدحه لهم. لكنه أعلن توبته قبيل موته، ولهذا نجا من عذاب النار. وعلى الرغم من توبته فإنه لم يدخل الجنة إلا بشفاعة آل البيت، ولم يكن هذا بالأمر اليسير، حيث صادف كثيرا من الصعوبات التى كادت تعوقه عن دخول الجنة.

ومن المثير أن البطل لم يتخلص من صفاته وأخلاقياته الدنيوية وهو فى أصعب المواقف فى الآخرة؛ إذ حاول أن يمارس أساليبه الدنيوية فى النفاق، فنظم قصيدة فى خازن الجنان ليتقرب بها إليه، فيدخله الجنة، لكن محاولته باءت بالفشل، ثم كرر المحاولة مع خازن آخر وفشل للمرة الثانية، ولم يرتدع فقام بالمحاولة ذاتها مع حمزة بن عبد المطلب:

"فلما أقمت فى الموقف زهاء شهر أو شهرين، وخفت من الغرق من العرق، زينت لى النفس الكاذبة أن أنظم أبياتا فى "رضوان خازن الجنان" عملتها فى وزن: قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ووسمتها برضوان. ثم ضانكت الناس حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى، فما حفل بى ولا أظنه أبه لما أقول. فغبرت برهة نحو عشرة أيام من أيام الفانية، ثم عملت أبياتًا فى وزن:

بان الخليط ولو طووعت مابانا
وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

ووسمتها برضوان، ثم دنوت منه ففعلت كفعلى الأول، فكأنى أحرك ثبيرا... فتركته، وانصرفت بأملى إلى خازن آخر يقال له زفر فعملت كلمة ووسمتها باسمه فى وزن قول لبيد:

تمنى ابنتاى أن يعيش أبوهما
وهل أنا إلا من ربيعة أو مضر ؟

وقربت منه فأنشدتها، فكأنى إنما أخاطب ركودا صماء، لأستنزل... فيئست مما عنده، فجعلت أتخلل العالم، فإذا برجل عليه نور يتلألأ، وحواليه رجال تأتلق منهم أنوار. فقلت: من هذا الرجل؟ فقيل: هذا حمزة بن عبد المطلب... فقلت لنفسى الكذوب: الشعر عند هذا أنفق منه عند خازن الجنان، لأنه شاعر، وإخوته شعراء، وكذلك أبوه وجده... فعملت أبياتا على منهج كعب بن مالك، التى رثى بها حمزة وأولها:

"صفية" قومى ولا تعجزى
وبكى النساء على حمزة

وجئت حتى وليت منه فناديت، يا سيد الشهداء، يا عم رسول الله،.. فلما أقبل على بوجهه أنشدته الأبيات. فقال ويحك! أفى مثل هذا الموطن تجيئنى بالمديح؟ أما سمعت الآية: "لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه؟"(٤٠).

كما تكشف المشاهد القصصية فى نص "الغفران" عن جانب آخر من جوانب شخصية البطل، هو تصوره المثير عن الجنة؛ إنه تصور دنيوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلم الذى أعطى لنفسه حق الوصاية على الجميع. لقد تحولت الجنة على يد هذا البطل إلى مجالس شراب

ورقص وغناء أو مآدب طعام أو رحلات تنزه وصيد، بالإضافة إلى هذا أن البطل بما يتمتع به من وضع متميز، له حق خاص فى التمتع بحور الجنة، فهو وحده من دون الأدباء يختلى بجاريتين، وحين يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة يسأل عن الحور العين اللائى خلقهن الله للجنة، فيقوده أحد الملائكة إلى مكانهن ليختلى بإحداهن[41].

إن المتتبع للمشاهد القصصية التى قام عليها نص "الغفران"، يستطع أن يلحظ نوعًا من الترابط الداخلى بينها، حيث يسهم كل مشهد فى إضاءة جانب من جوانب الشخصية المحورية فى هذا العمل، وهى الشخصية التى استأثرت بعناية أبى العلاء. وتقديمها على هذا النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها نموذجًا للإنسان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذى يفرض هيمنته على الآخرين بناء على هذا الادعاء، وهو فى الوقت نفسه ضعيف النفس والدين منافق متهالك على الدنيا، ورغم توبته فى الدنيا، فهو يواصل بحثه عن المتع الحسية بمختلف أشكالها فى الجنة التى لا يرى فيها سوى هذا الجانب الحسى. ويختتم أبو العلاء المعرى هذه المشاهد بمشهد النهاية - نهاية رحلة الغفران - وهو مشهد وصفى دقيق، يحمل فيه البطل على مفرش أخضر، ليوضع على سرير من سرر الجنة ليستقر فى دار الخلود:

> "ويتكئ على مفرش من السندس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون البارى فيه حلقا من الذهب تطيف به من كل الأشراء حتى يأخذ كل واحد من الغلمان وكل واحدة من الجوارى المشبهة بالجمان واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجرة نضخته أغصانها بماء الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفور، بل هو بتقدير الله الكريم، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مستلق على الظهر: هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقودا من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة إلى فيه، وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين. لا يزال كذلك أبدا سرمدا، ناعمًا فى الوقت المتطاول منعما، لا تجد الغير فيه مزعما"[42].

لقد استنفد البطل فى رحلته إلى الجنة كل المتع الحسية المتاحة بعد أن سخر الجميع لخدمته، وبهذا تكتمل صورة الجنة فى تصوره، غير أن تهالكه الحسى على الالتذاذ بنعيم الجنة - كما يراه - يظهر زيف الصورة التى كان يحرص على الظهور بها أمام أهل الجنة من الشعراء؛ صورة العالم الحافظ الراوية الذى لم يشغله نعيم الجنة عن الاهتمام بالعلم.

وإذا كانت هذه المشاهد القصصية قد سلطت الضوء على شخصية البطل بجوانبها المتعددة وتصوراتها المختلفة، فهى تكشف أيضا عن دور الشخصيات الأخرى وتصوراتها، وهى شخصيات لها وجود حقيقى من الناحية التاريخية، لأنها خاصة بشعراء جاهليين وإسلاميين فضلا عن العلماء واللغويين.

وقد وقعت هذه الشخصيات منذ بداية القص تحت ضغط الأسئلة والاستفسارات التى كان يلاحقهم بها البطل، لكنها كانت تبدى اعتراضها بشكل مباشر، وإن أذعنت فى بعض المواقف. فهذا عدى بن زيد يصبر على أسئلة البطل ثم ما يلبث أن يعترض بقوله: "دعنى من هذه الأباطيل". وعندما يتمادى الشيخ فى طلبه يستنكر بقوله: يا مكبور، لقد رزقت ما يكب أن يشغلك عن القريض إنما ينبغى أن تكون كما قيل لك "كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون"[43]. ويتكرر الأمر نفسه مع الشماخ وتميم بن أبى، وتبدو استجابات هؤلاء الشعراء أكثر معقولية وإنسانية، مع أن تصورهم للجنة لا يخرج عن التصور الحسى، يقول الشماخ عندما يسأله الشيخ البطل فى المرة الأولى أن ينشده قصيدتين محددتين له: "لقد شغلنى عنهما النعيم الدائم فما أذكر

منهما بيتًا واحدًا"[44]. ويجيبه مرة أخرى بقوله: "شغلتنى لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات. "إن المتقين فى ظلال وعيون وفواكه مما يشتهون، كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون"، إنما كنت أسق هذه الأمور، وأنا آمل أن أفقر بها ناقة أو أعطى كيل عيالى سنة... وأنا الآن فى تفضل الله أغترف فى مرافد العسجد من أنهار اللبن..."[45]. وتتكرر الاستجابة- المعترضة - نفسها عند تميم بن أبى حين يرد عليه بقوله:

"والله ما دخلت من باب الفردوس ومعى كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أنى حوسبت حسابا شديدًا، وقيل لى: كنت فيمن قاتل "على بن أبى طالب". وانبرى لى "النجاش الحارثى" فما أفلت من اللهب حتى سفعنى سفعات. وإن حفظك لمبقى عليك، كأنك لم تشهد أهوال الحساب، ومنادى الحشر يقول: أين فلان ابن فلان؟ والشوس الجبابرة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات التيجان يصدن؟ بألسنة من الوقود.. إلخ"[46].

إن هذه الردود تمثل وجهات نظر مختلفة مخالفة لوجهة نظر البطل المتعالم، أهمها هو ترك الدنيا بما فيها والتفرغ التام للالتذاذ بنعيم الجنة، والأسباب تبدو مقنعة؛ فعدى بن زيد لم يكن يشغله الشعر فى الدنيا وكان يجد متعة فى الصيد وقد أتيحت له هذه الفرصة فى الجنة! والشماخ كان يضطر إلى قول الشعر للارتزاق وقد أصبح فى غنى عن ذلك فى الجنة. أما تميم بن أبى فقد تسبب له الشعر فى اتهام خطير كاد يحرمه من دخول الجنة، وقد أقسم بعدها ألا يدخل الجنة ومعه شىء من الشعر. لقد كشف الحوار فى هذه المشاهد القصصية عن تعارض استجابات الشعراء مع البطل - رغم انصياعهم فى بعض الأحيان لرغباته - وتماديه فى طرح تساؤلاته بشكل يؤكد سمتى الاستعراض والادعاء لديه. وسمة الادعاء التى اتسم بها البطل لم تكن قاصرة على العلم؛ إذ إنه كان يدعى الإحساس بالشفقة والتعاطف مع بعض شعراء النار مثل عنترة بن شداد وطرفة بن العبد، عندما شاهدهما يعذبان فى النار، لكنه مع هذا لم يرحمهما كما لم يرحم الآخرين من أسئلته الاستعراضية، التى راح فيها يستعرض معرفته بالأخطاء اللغوية والعروضية التى وقع فيها هؤلاء الشعراء القدامى. ومن هنا سنجد ردود أفعال شعراء النار أكثر حدة، فهذا عمرو بن كلثوم يرد عليه: "إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله واترك ما ذهب فإنه لايعود"[47]

وعندما يبدى رأيه فى شعر أبى كبير الهذلى منتقدا، يرد عليه الشاعر بقوله:

"كيف لى أن أقضم على جمرات محرقات، لأرد عذابا غدقات، وإنما كلام أهل سقر ويل وعويل، ليس لهم إلا ذلك حويل، فاذهب لطيتك واحذر أن تشغل عن مطيتك"[48].

إن إلحاح البطل على مطاردة شعراء النار بأسئلته واستفساراته وآرائه لا ينم فقط عن تماديه فى الادعاء والتظاهر بالانشغال بالعلم، وإنما ينم أيضا عن إحساس بالتشفى وغلظة فى الحس، وإن ادعى الشفقة والرحمة ببعض الشعراء. وقد جاءت استجابات شعراء النار مستنكرة تعلقه بالماضى المرتبط بالدار العاجلة، فضلا عن أن بعض الشعراء لم يجيبوا عن أسئلته قط؛ حيث كان الحوار يدور طرف واحد [49].

أما أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل فهو إبليس الذى يبدى ضيقه وسخطه على هذا الفضولى المتعالم ويوجه اللوم إلى زبانية جهنم لعجزهم عن جذبه إلى لنار [50].

وبهذا تمكنت المشاهد القصصية فى "الغفران"، بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من أن تبين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التى تمثل فى حد ذاتها نمطا من المتعالين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة ما يمنحهم حق التحكم فى الإبداع والفكر.

ولعل وعى أبى العلاء بتراثه شعرا ونثرًا لغة وأخبارًا، ماكان منه شفاهيًا أو مكتوبا، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها فى نسيج عمله القصصى، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد القصصية المتتابعة. وعلى هذا، سيتجاور فى هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفا لخدمة السرد فى أغلب الأحيان ويصبح له أكثر من وظيفة، ولعلنا فى غنى عن القول بأن حضور الشعر فى هذا النص يبدو طبيعيا، لأن الشعراء هم محور القص (أهل الجنة وأهل النار)، والبطل أديب منشغل بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا، يؤدى الشعر دورا مهما فى عملية القص، ومن أهم وظائفه أنه جواز مرور لدخول الجنة والتمتع بنعيمها؛ فعبيد بن الأبرص تشمله الرحمة، وينقل من عذاب النار إلى نعيم الفردوس بسبب بيت شعرى أنشده الناس فى جميع البلاد:

من يسأل الناس يحرموه

وسائل الله لايخيب(٥١).

وكذلك زهير بن أبى سلمى، فإنه يدخل الجنة بسبب قوله:

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم

ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر

ليوم الحساب أو يعجل فينقم(٥٢).

ومثله لبيد والحطيئة وغيرهما.

كما يقوم الشعر بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل تدعيما لبطولته القصصية وإثباتا لتميزه عن الأدباء الآخرين من سكان الجنة؛ فهو يسأل من يحاوره عن بيت شعرى أو قصيدة تعجبه، أو يطلب من الشاعر أن ينشده قصيدة ما أو يذكره بها مستعرضًا مهارته الخاصة فى الاحتفاظ بوضعيته التى كان عليها فى الدار العاجلة. وهو يقدم دائما للأشعار التى ينشدها بقوله: أنشدنا كلمتك التى أولها...، أو أنشدنا كلمتك التى على الشين.. أو إنى لأستحسن قولك.. أو يعجبنى قولك، أو لقد أحسنت فى الدالية التى أولها.. إلخ(٥٣). إنشاد البطل هذه الأشعار له دوره فى تزكية الجانب الادعائى والمتعالم فيه، بخاصة عندما يتحقق هذا الإنشاد أمام بعض شعراء النار.

ومن أبرز الوظائف التى يقوم بها الشعر فى نص "الغفران": التمثيل للموقف القصصى الآنى، وقد يجيء الشعر- أحيانا - على لسان الراوى، كما هو الحال فى المشهد الأول، مجلس المنادمة، حين يذكر الراوى أبياتا للأعشى تمثل موقف البطل وهو ينادم أصحابه الذين اصطفاهم فى الفردوس: "وهو - أيد الله العلم بحياته - معهم كما قال البكرى:

نازعتهم قضب الريحان مرتفقا

وقهوة مزة راووقها خضل

لا يستفيقون منها وهى راهنة

إلا بهات وإن علوا وإن نهلوا

يسعى بها ذو زجاجات له نطف

مقلص أسفل السربال معتمل

ومستجيب لصوت الصنج يسمعه

إذا ترجع فيه القينة الفضل

ويتكرر هذا الاستخدام التمثيلي إما على مستوى البيت الواحد أو المقطوعة. فالبطل يتمثل ببيت شعري حين يعبر لعدى بن زيد عن خوفه من ركوب الخيل لأنه لم يدرب على ركوبه في الدنيا:

"فيقول الشيخ إنما أنا صاحب قلم وسلم، ولم أكن صاحب خيل، ولا ممن يسحب طويل الذيل، وزرتك إلى منزلك مهنئا بسلامتك من الجحيم، وتنعمك بعفو الرحيم. وما يؤمنني إذا ركبت طرفا، زعلا رتع فى رياض الجنة فاض من الأشر مستسعلا، وأنا كما قال القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعدما كبروا

فهم ثقال على أكنافها عنف"[54].

كما يتم استحضار شعر امرئ القيس للتمثل به على لسان البطل، حين يختلى البطل بحوريتين فى الجنة:

"ويخلو... بحوريتين من الحور العين، فإذا بهره ما يراه من الجمال قال: أعزز على بهلاك الكندى إني لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها

وجارتها أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضوع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل"[55].

ولجوء السارد إلى بيتى امرئ القيس على لسان البطل فى هذا الموقف أمر له دلالته، لأنه يؤكد حسية البطل وعدم تمييزه بين لهو الدنيا ونعيم الجنة[56].

ويستخدم الشعر للتسلية واللهو فى مجالس الجنة؛ حين يتغنى به المغنون والمغنيات في مجالس الأدباء[57]، كما يستغل في تفسير معنى كلمة أو الاستشهاد اللغوى عموما[58]، أو يقدم بوصفه وثيقة اتهام ضد الشاعر[59]. وفي حالة وحيدة قام الشعر بدور استدعاء أحد الشعراء، فعندما قام البطل بإنشاد بعض أبيات للأعشى وهو يتنزه في رياض الجنة بصوت عال، ظهر له الأعشى[60]. وهذا يذكرنا بموقف ابن شهيد مع رئيه زهير بن نمير الذى طلب منه أن ينشد أبياتا بعينها يستدعيه بها، إذا كان في حاجة إلى مساعدته.

وعلى أى الأحوال، كان لحضور الشعر أهميته في نص "الغفران" بما هو نص سردى، وذلك لأنه كان مولدا للسرد داخل كل المشاهد التى قام عليها النص سواء في حوار البطل مع شعراء الجنة أو النار أو في الحوار الذى يدور بين بعض الشعراء. كما أنه كان كاشفا لسمات شخصية البطل (الاستعراض- الادعاء – الحسية.. إلخ).

لقد تجاور الشعر مع السرد فى نص "الغفران" وكان هذا التجاور تجاورًا متفاعلاً وليس مجرد جوار، إلا أنه كان يعوقه- أحيانا – إذا ما أسهب الراوى أو البطل فى شرح أو تفسير. ومع أن الشعر شغل مساحة كبيرة من نص "الغفران"، فإن السرد كان غالبا. ولعل من أهم الصعاب التى تواجه قراءة هذا النص هو وعورة اللغة التى كتب بها، واعتماده على كثير من الألفاظ الغريبة وحرصه على السجع مما يعوق السرد – أحيانا. ولا ندرى هل يمكن أن نقول إن أبا العلاء لجأ إلى الصياغة اللغوية الصعبة المعقدة رغبة منه فى تجاوز السطحية والسهولة، وزيادة منه فى التمسك بالأصول وتمثل الماضى بهدف أن يحظى هذا النص بمصداق أو قبول من يهجنون القص بأشكاله؟

إلا أن أبا العلاء الذى تمثل اللغة فى أغرب ألفاظها وأعقدها، تمثل بشكل واع كل ما أتيح له فى التراث السابق عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقة بالسيرة النبوية،

فضلا عن الخرافات والمعتقدات الشعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذى لا يمكن إغفاله فى تأسيسه النوع القصصى فى (رسالة الغفران).

وتتضح إفادته فى تقديم بعض الشعراء من الأخبار المروية عنهم فى كتب الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى النابغة مع النعمان بن المنذر أو حسان بن ثابت وحادثة الإفك، أو قصة الأعشى مع قريش التى صدته عن لقاء الرسول؛ حيث يلمح النص إلى هذه الأخبار فى لقاء البطل مع كل شاعر على حدة؛ بحيث تبدو هذه الإشارات نوعا من التداعى الذى يتم إثر ظهور الشخصية المعنية، وكل هذه الأخبار كانت تمد المواقف القصصية بمادة تبدو شيقة تعين على توليد السرد واستمراره.

وتحقيقا لسمة الإغراب فى القص، يتراسل النص مع قصص الحيوان، لكن قصص الحيوان هنا يختلف عنه فى (كليلة ودمنة) ويختلف عنه فى (القائف)؛ ذلك أن أبا العلاء يعرض فى جنة الغفران للحيوان الحقيقى مستندا على معرفة المسلم النمطى الذى يؤمن بوجود حيوانات طيبة أو مفترى عليها؛ مثل تلك التى ورد ذكرها فى القرآن (كلب أهل الكهف - ذئب يعقوب)، وأخرى شريرة مضادة، وأن هذه الحيوانات ستجازى على فعلها، فمنها ما يدخل الجنة ومنها ما يدخل النار، ومن هنا فقد جعل للحيوان مكاناً فى الجنة وجعله يستمتع بنعيمها مثله مثل الإنسان. ونعيم الجنة بالنسبة إلى الحيوان المفترس مثل الأسد والذئب - وقياسا على النعيم الإنسانى - يطلق لها العنان فى اصطياد ما شاءت من الفرائس؛ بحيث يتم هذا دون أن تحدث ألما لفرائسها. وقد اختار من الحيوان ما ارتبط بالقصص الدينى المتعلق بالسيرة النبوية مثل أسد القاصرة وذئب الأسلمى[٦١]، حيث تعرض كل منهما على حدة للبطل فأوقعا فى قلبه الخوف والدهشة، ثم حكى كل منهما حكايته. ومنها الحيوانات العادية، التى سخرها الله لعباده الصالحين فى الدنيا فأطعموا من لحمها وأفادوا من إهابها. ووظيفة ظهور الحيوان فى "الغفران" تختلف تبعا للمكان الذى ظهر فيه. ففى حالة الحمار الوحشى والبقرة الوحشية اللذين ظهرا فى مشهد نزهة الصيد، وظف ظهورهما قصصيا فى إكمال مشهد الصيد الذى لم يكتمل على النحو المألوف. أما الوظيفة القصصية لقصتى الأسد والذئب اللذين ظهرا تباعًا فى أطراف الجنة، فتبدو نوعا من الصعوبات التى تعترض البطل - تحقيقًا للإثارة - وهو فى طريقه إلى النار. وبوجود الحيوان - بشكل عام - فى الجنة يكتمل التصور الحسى المادى لها.

حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطى أيضا، يفسح فيها مكانا للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبى الشائع عن قدرة الجن على التحول، لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذى يدور بين البطل والجنى (أبى هدرش)؛ حيث حكى الجنى مغامراته فى الدار العاجلة مع بنى البشر.

واستمرارا لتحقيق الغاية القصصية، يخصص أبو العلاء واديا للحيات، يلتقى فيه البطل بحية ذات الصفا التى تحكى حكايتها، وهى حكاية ترجع إلى القصص العربى القديم التى أوردها النابغة فى شعره. كما يلتقى بحية أخرى فقيهة عالمة تعرض نفسها على البطل فيهرب منها خوفًا وذعرًا. ويتراسل أبو العلاء مع هذا الخط القصصى فى التراث حين يستحضر الخزافات التى تروى عن جزر النساء، وما يحكى عن وجود شجر يثمر جنسًا من النساء، فى حكيه عن الحور العين اللائى خلقهن الله للجنة، وفى حكيه عن شجرة الجوز التى تحولت ثمارها إلى جوار كواغب يرقصن على أبيات الخليل[٦٢]، ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعا من الإثارة والتشويق فضلا عن تجسيد الصورة الحسية للجنة فى أكمل صورة من وجهة نظر البطل.

كما تراسل نص "الغفران" أيضا مع المعتقد الشيعى الذى يدور حول شفاعة آل البيت، حين جعل الأعشى يدخل الجنة بشفاعة على بن أبى طالب، وحين جعل البطل نفسه يدخل الجنة

بشفاعة فاطمة؛ حيث وظف ذلك قصصيًا، فتعاقب مراحل الشفاعة تجعله يستطرد فى تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا، كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحًا فى نص "الغفران". فالبطل يلجأ إلى حمزة بن عبد المطلب الذى يحيله إلى على ابن أبى طالب ليشفع له عند النبى، لكن عليًا لا يأبه به ويسأله عن صحيفة حسناته، فيخبره أنها فقدت منه، ويطلب منه شاهدا بالتوبة، وهكذا تتعقد الأمور.. إلى أن يأتى بشاهد، لكن عليا يعرض عنه، ويقرر أن ينتظر لحظة خروج فاطمة عليها السلام لتسلم على أبيها:

"فلما حان خروجها ونادى الهاتف أن غضوا أبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم، اجتمع من آل أبى طالب خلق كثير من ذكور وإناث ممن لم يشرب خمرًا، ولا عرف قط منكرًا.. فلما رأتهم قالت: ما بال هذه الزرافة، ألكم حال تذكر؟ فقالوا: نحن بخير... وكان فيهم على بن الحسين وابناه محمد وزيد وغيرهم من الأبرار الصالحين ومع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى تجرى مجراها فى الشرف والجلالة. فقيل من هذه؟ فقيل: خديجة ابنة خويلد بن أسد بن عبد العزى ومعها شباب على أفراس من نور؟ فقيل: من هؤلاء؟ فقيل: عبد الله والقاسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد صلى الله عليه وسلم.

فقالت تلك الجماعة التى سألت: هذا ولى من أوليائنا، قد صحت توبته ولا ريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك... فى أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجل الفوز. فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه: دونك الرجل. فقال لى: تعلق بركابى. وجعلت تلك الخيل تخلل الناس... إلخ"(٦٣).

ويبدو أن أبا العلاء قد أفاد مما كان يدور من طقوس احتفالية خاصة بالشيعة فى تصويره موكب فاطمة والحشد الذى كان ينتظرها. لقد كان واعيًا فى اختياره مكونات القص (من مرويات وأخبار وخرافات فضلا عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة فى عصره) ودور كل منها فى تأسيس السرد والاستمرار به. واستطاع أن يوظف كلا من هذه العناصر داخل مشاهده القصصية. وبدا هذا واضحا فى وصف رحلة البطل إلى الجنة وأطرافها، وتحقق هدف السخرية من البطل من خلال المواقف التى وضعه فيها عبر هذه المكونات القصصية على نحو غير مسبوق.

لقد تآزر الشعر والسرد فى نص "الغفران"، فى تجسيد جانب من جوانب الصراع اللغوى والفكرى فى عصره، ومن هنا، كان تحديده شخصيات القص بشعراء عصر الاستشهاد فضلا عن اللغويين والرواة؛ ذلك لأنهم يمثلون الإطار المرجعى للبطل المتعالم الذى لم يفارق حفظه ولم يتخل عن نصيته حتى فى الجنة. وقد أسهم اختياره شعراء معروفين فى تذليل مهمة السرد بالنسبة إليه، لأنه فى تقديمه لها كان مستندا إلى تاريخها المعروف لدى قارئه، واكتفى ببعض الإشارات التى كان يلمح بها إلى مواقف معينة فى حياتهم، أتت على لسان البطل لتكشف عن نوعية ما يهمه فى حياة هؤلاء الشعراء.

ولم يكن يتاح هذا كله لولا هذا الشكل المفتوح الذى ولده من داخل الرسالة؛ ذلك الشكل الذى يسمح بتجاور الأنواع المختلفة، وتجسيد اختلاف وجهات النظر المتعددة، ليصبح وسيلة جديدة (قصصية) للتعبير. لكن أبا العلاء لم يشأ أن يعمق من تجسيده الصراع فى عصره حين اقتصر على ذكر شعراء عصر الاستشهاد دون أن يعرض للشعراء المحدثين؛ فآثر الصمت والسكوت عنهم فى هذا الجزء القصصى إيثارا للسلامة، برغم اعتداده المعروف عنه بشعر المحدثين.

وعلى الرغم من جرأة أبى العلاء فى اختياره موضوع القص فى (رسالة الغفران)، وعلى الرغم من الإنجاز الذى حققه فى توليد هذا الشكل القصصى، فإنه بدا مقيدًا هو الآخر بإرث فكرى ولغوى محافظ، بوقوعه فى النصية أحيانًا – استشهاده بآيات القرآن والشعر – وبإسقاطه الشعراء

المحدثين، وبغوصه في بحار الغريب وغير المألوف في صياغته اللغوية، وبإغراقه النص في الشروح والتفسيرات التي أوشكت أن تجهض السمة القصصية للنص.

إن هذا الشكل الجديد الذي أقره أبو العلاء (الرسالة - القصة) لم يكن منقطعًا عن التراث العربي التقليدي السائد، فجاء متشبعًا به رغم ما يحويه من موضوع جديد ومضمون جريء. إن الوضعية الاجتماعية والفكرية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي في عصر أبي العلاء قد حفزته إلى توليد نوع جديد حاول أن يتجاوز به الأنواع التقليدية، لاسيما الشعر. وقد ساعده على توليد هذا النوع وضعه الفردي - عزلته الواعية التي اختارها - الذي مكنه من استقراء كل ما يمكن الإفادة به قصصيًا في التراث العربي القديم، وتوظيفه في توليد هذا الشكل القصصي.

الهوامش:

(١) راجع : حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥، جـ٣، ص ٢٦٤ وما بعدها.

(٠) (٢، ٣) عناية إبراهيم الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د. ت. ص ١٧٢- ١٧٤، ٢١٨، ٢١٩ ، ٣٩٣ وما بعدها.

أشار آدم متز وشوقي ضيف إلى أن ظاهرة القصص ظاهرة تختص بها كتابة بديع الزمان وتميزها عن غيرها، راجع: آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد الأول، ص ٤٥٧، ٤٥٨.

شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر ط ٨، ١٩٧٧، ص ٤١.

(٤) الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، د. ت، جـ ٤، ص ١٠٣٣.

(٥) انظر في معنى رسالة: أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، القسم الثاني ٣٨٦، التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ٣، ص ٧٣، ٧٤.

(٦) أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، راجع مقدمة المحققة.

(٧) انظر: عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٠٤، القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦، جـ١، ص ٩٨.

(٨) انظر: رسالة ابن القارح ضمن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف، ١٩٥٠، ص ٣٢، ٣٣.

(٩) رسالة ابن القارح ، ص ٢٤، ٢٥.

(١٠) المصدر السابق، ص ٢٦.

(١١) انظر: طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق، دمشق، ط ٢ ص ١٨١- ١٨٥. عبد العزيز الدوري، مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٦٧ وما بعدها.

(١٢) رسالة الغفران، ص ٤٠٦- ٤١١.

(١٣) رسالة الغفران، ص ٤٤٤- ٤٤٦.

(١٤) طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة، مرجع سابق، ص ١٨١ ، وما بعدها، آم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري.

(١٥) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، مجلد ١، ص ٣٨١.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٧) أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، السفر الثاني، القسم الأول، ص ١٠.

(١٨) رسالة الغفران، ص ٣٠١.

(١٩) رسالة الصاهل والشاحج، ص ٢٠٢، انظر أيضا ١٠٣، ١٠٤.
(٢٠) رسالة الغفران، ص ٤٠٢ : ٤٠٣.
(٢١) انظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١، ص ٣٦٦ ، وما بعدها.
(٢٢) ياقوت الحموى، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩١، جـ٤، ص ٣٣٣.
(٢٣) باقوت الحموى، معجم الأداء: جـ٤، ص ٣٣١.
(٢٤) رسالة الصاهل والشاحج ص ٢١٩، ٢٢٠.
(٢٥) رسالة الغفران، ص ٣٧٢.
(٢٦) الغفران، ص ١٣٢.
(٢٧) نفسه، ص ٢٤٠، انظر أيضا، ص ٢٤٦.
(٢٨) انظر: القفطى، إنباه الرواة، جـ١، ص١٠٠.
(٢٩) الغفران، ص ١٢١، ١٢٢.
(٣٠) نفسه، ص ١٣٠، ١٣١.
(٣١) الغفران، ص ١٣٢– ١٦٠.
(٣٢) نفسه، ص ١٦٠.
(٣٣) نفسه، ص ٢٨١.
(٣٤) نفسه، ص ٣٠١.
(٣٥) نفسه، ص ٣٥٢.
(٣٦) انظر على سبيل المثال الغفران، ص ١٩٢، ٢٤١، ٢٧٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٢٨، ٢٥٤، ١٧١، ١٧٢.
(٣٧) الغفران، ص ٢٦٠، ٢٦٤.
(٣٨) نفسه، ص ١٩٨.
(٣٩) نفسه، ص ٢١٠.
(٤٠) نفسه، ص ٢٤١.
(٤١) نفسه، ص ٢٧٩ وما بعدها.
(٤٢) نفسه، ٣٧٠، ٣٧١.
(٤٣) يا مكبور: يا مجبور، ما يكب: ما يجب. يقول أبو العلاء إنها لغة يستعملها أهل اليمن. الغفران، ص ١٩٣.
(٤٤) الغفران، ص ٢٣٠.
(٤٥) الغفران، ص ٢٣١.
(٤٦) الغفران، ص ٢٣٩.
(٤٧) الغفران، ص ٣٢٢
(٤٨) الغفران، ص ٣٣٦.
(٤٩) انظر لقاء البطل بالحارث اليشكرى، ص ٣٢٤– ٣٢٦.
(٥٠) الغفران، ص ٣٤٢.
(٥١) الغفران، ص ١٧٨.
(٥٢) الغفران، ص ١٧٦، انظر أيضا ٢٥٩، ٢٦٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٧٠، ١٧٣.
(٥٣) راجع صفحات ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، من الغفران.
(٥٤) الغفران، ص ١٨٧.
(٥٥) الغفران، ص٢٧٧.
(٥٦) انظر أيضا الغفران، ص٢٧٨، ٣٦٥.
(٥٧) انظر، ص٢١٩ ، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧١.
(٥٨) انظر، ص ١٢٢، ١٢٣، ٢٦٣، ٢٦٤، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٠٣ ـ ٣٠٥.
(٥٩) انظر، ص٢٢٢، ٣٤٢، ٢٦٩.
(٦٠) انظر، ص١٦٨.

(٦١) أسد القاصرة: سبع التهم عتبة بن أبى لهب زوج رقية بنت الرسول صلى الله عليه وسلم. ويروى أن الرسول زوجه ابنته رقية، فأمره أبو لهب أن طلقها ففعل. ودعا عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: اللهم سلط عليه كلبا من كلابك فأكله الأسد في بعض أسفاره ويقال إنه التهمه بموضع القاصرة بطريق الشام. انظر: ابن قتيبة: المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩١٢، ص ١٢٥، انظر: رسالة الغفران، ص ٢٩٧. أما ذئب الأسلمي، فهو ينسب إلى أصبان بن أوس الأسلمي، أسلم ومات بالكوفة في بداية حكم معاوية، ويعرف بمكلم الذئب وذلك أنه كان في غنم له فشد الذئب على شاة منها، فصاح عليه، فأقعى على ذنبه وخاطبه قائلا: تحول بيني وبين رزق ساقه الله إلى، فمن لها يوم يشغل عنها؟ انظر رسالة الغفران ص ٢٩٨.

(٦٢) رسالة الغفران، ص٢٧٩ ـ ٢٨٠، ٢٧١، انظر حسين فوزي، حديث السندباد القديم، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصرى، بيروت، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩٦، وما بعدها.

(٦٣) الغفران، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٢.

مفهوم «الكتابة» عند جاك دريدا

فقه

الكتابة والتفكيك

محمد على الكردى (*)

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو فى تأملاته الفلسفية[1]، هى خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التى يشكلها مفهوم "الكتابة" عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هى عملية إجرائية لايمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضى للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبى الموسوم بالحداثة.

من ثم، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها فى الحصول على الرد، فإن الإجابة التى تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذى سرعان ما يعقبهما، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهى إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة فى الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هى إجابة العقل التى توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك - كما يذهب أرسطو - إلا علم العام، أو هى، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التى تفتح للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهى - ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة - إجابة القوى الغيبية، إجابة الأسطورة التى يعمى عنها العقل ولا يفطن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النورانى الزائد عن الحد، الذى يؤدى إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب فى العقل، وما قد تؤدى إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به فى داخله مواز أو مطابق لما هو قائم فى خارجه، أو ليست الحقيقة فى التراث الفلسفى هى "المطابقة" بين تصوراتنا والواقع؟[2].

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى، وبوجه خاص على الرأى الشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد [3]. ولعل زيف هذا الانتصار يقر فى طبيعته العامة نفسها، وفى هذه القدرة التى تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يحلق فى آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصرا لها متطابقا معها وماثلا فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها. ألم يستطع

(*) العجلد الرابع عشر ، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥.

"أوديب"، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره؛ ألا وهو أحجية أبى الهول، بينما عجز، فى الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التى أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك فى أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة "العامة" والإجابة "العميقة"، اللذين سمحا لى بنسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لى قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبى الحديث الذى تبلور فى إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية "الجديدة"، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت وفيليب سوللرز وتودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذى رأيناه عند ميشيل فوكو فى صورة "كينونة" اللغة[٤]، والذى تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيكية التى يقيم عليها دريدا رؤيته فى "التناثر"، و"الاختلاف"[٥].

نعود فنقول: إن الإجابة العامة هى ما يقدمها لنا العقل الغربى كما تأسس فى ظل "اللوجوس" اليونانى وما ارتبط به من نظام عقلانى- أنطولوجى - أخلاقى، أما الإجابة العميقة، كما يسميها بلانشو، فهى أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت فى طيات الفكر العقلانى، وهى لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطورى فى الفكر اليونانى والشرقى، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذى استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و"الكوزموجونية". ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية؛ فهى بجانب استخدامها فى الإبداعات الأدبية، على مر العصور، كانت خير معين لفرويد و يونج وغيرهما من رواد التحليل النفسى فى دراسة وتحليل الدفعات العمياء التى تصطرع فى أغوار اللاوعى الإنسانى.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التى سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض - ويبدو أنها لن تقضى - على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى فى شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال. وليس من شك فى أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية، وحركة الطبقات الاجتماعية فى صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية- التارخية من ناحية أخرى، ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود، كما يخيل إلى الكثيرين، فى فراغ أو فى عالم المطلق والتجريدات، وإنما فى إطار الجدلية التاريخية التى تضفى عليها مضمونها الفعلى والحقيقى. من ثم، ليس من الأمور الاعتباطية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، فى الأغلب، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى، مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذى ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هى سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة فى إطار الدور الرائد الذى سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيرا، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلانى، التى لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثله نموذج روسو الإصلاحى من "غرابة" فى قلب فلسفة التنوير، والاستخدام "المعكوس" الذى قام به "ساد" للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة فى تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق "الطبيعية" للإنسان.

كما لا يغيب على أحد الدور "المثالي" الذى لعبته "الرمزية" ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة. و"البرناسية" ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفعية. أما فى عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبتا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته، فإننا نرى قوى "اللاعقل" المدمرة للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوتريامون الشعرية بالغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال "كيمياء الكلمة"، وهما التجربتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة "السريالية" فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر "الوجودية" نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلي، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر؛ مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثوريتها "الإبستمولوجية" الحد الذى وصلت إليه "التفكيكية": ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة "اللوجوس" أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق "الإمحاء" الإيجابى - إن صح هذا التعبير[6] - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكى ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهائية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان، غربيًا كان أم شرقيا، من نتاج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور[7]. وإذا كان الخطاب التفكيكى يعد، فى نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت، بشكل أو بآخر، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكى؛ مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية [8] والإحساس بالانحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات "اللعب" المنظم الذى يجتاح معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكى عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ [9] ومهيمن عليه، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمثابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب "اللوجوس"، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا[10]، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخم

ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكى، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو "عدمية" – وفقا لتعبيرات بلانشو – تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لا يناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص[11]، إلا هذه اللغة نفسها. هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لا تتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (Simulacre).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضا، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة[12] وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها "التحبيرية"، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه "القراءة المزدوجة" المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى تسميها دريدا "المركزية الصوتية والتصورية"، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية، ويصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لا يجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على "السطح" الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول أى بين "الصورة الصوتية" – وفقا لتعبير سوسير – ومفهوم الشىء أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبيته الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو "التركيب" ـ كما هو الحال عند هيجل ـ التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية– الفكرية أو التصورية[13]. وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضفى عليه تماسكه الدلالى الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع – لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير – من اكتشاف "قواعد إنتاج النص" التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتى تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض

تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها. وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ. تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات. وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من "القراءات المزدوجة"، بحيث لا نتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعاتنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة "الهرمنيوطيقية"[١٤].

لا جرم، من ثمّ، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التى يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم – فى معظمه– على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التى تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالى والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التى ترد جميعا إلى أس "اللوجوس" الغربى، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو متفق عليه ضمنا بين الفكر والواقع[١٥]. ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعا ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو "المضبوطة" فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من "القفزة" خارج حدود "الريطوريقا" التقليدية التى ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلا، إلى "جوانية" مبدعه من جهة، وإلى "خارجية" مرجعه من جهة أخرى[١٦].

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هى تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شباك التخيل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التى يستخدمها المبدع. ومن ثمّ، فإن هذه الظاهرية التى تتجدد فى إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد نتصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة فى قلب النص. وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية – من حيث كونه وثيقة – إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أى قابلة دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة ومن المساحات "البيضاء" التى تولدها هذه الفراغات، والتى تشكل – ابتداء من الشاعر ملارميه – قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهى أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أى الإبداع اللغوى فى المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء، التى علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هى نوع من قراءة الغائب – الظاهر أو "الخفى– المقروء" كما يقول، وهى قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية؛ أى ما يسميه الكاتب تارة "الجلسة المزدوجة" (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens) ويتضح لنا مفهوم "التعليق" هذا بتأمل وظيفة "العنوان" فى شعر ملارميه، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلا صورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ"الثريا" المعلقة فى سماء الغرفة، ولكنها لا تحدد، بأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو

ترتبط بها ارتباطا منطقيا أو موضوعيا. من ثم، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات لينير "تعرجاتها"، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات. بعبارة أخرى، ليس على "العنوان" أن يحكم معاني القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط نرتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحداثة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجى لمجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه[١٧].

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقا لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فنا جديدا يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة "البيضاء" التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب فيه "الحسم" بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أى "القطع"، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة، التى يقوم فيها "القلم" بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوللرز[١٨]، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف، دور الكاتب– المخرج ودور القارئ– المشاهد. ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ – طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة "Tel Quel" – أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبى الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع "الأبطال" أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات الملتوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شىء و المستبد برأيه ورؤيته، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانات فصم عرى هذا المثول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لا جرم، من ثم، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقى لها، وأن تُستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص،

بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب في هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض "ذات وظيفية"، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر. وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة التماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب(١٩).

علامات تاريخية

لا شيء يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز، عبر كتابات ملارميه وسوللرز، يتطابق تماما والمنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ الاختلاف. من ثم، فالرؤية المادية البحت للكتابة التى ينادى بها سوللرز (٢٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه(٢١)، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل "ماورائية" لاتستهلكان تماما - إن صح هذا التعبير - كل الإمكانات والاحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا، من حيث هو إشكال يقوم على الاختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هى بالمادية ولا هى بالمثالية (٢٢). ومن ثم علينا، نتيجة لذلك، أن نقترب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكننا من تجميع شتاته، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتناثر المنهجى، وللانفلات الدائب من المركز(٢٣) الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة.

ولعل أول ما يجب أن نعنى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة، هو أولا علاقته بالصوت، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام. وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث، من خلال هذه النقطة، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجى الذى يحرر الفكر ويطلق إساره من قيد الوجود. ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى، خاصة أن محط الاهتمام فى كثير من الدراسات (٢٤) يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة، إلا فى ظل الحداثة والإيديولوجيات الناجمة عنها (٢٥). ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لايهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال "الفضاء" النقدى الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجى للشفاهية فى قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلخلة، التي يحاول دريدا بثها في قلب الخطاب الفلسفي الغربي التقليدي، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التي يقوم عليها، وذلك بقدر ما يقوم أي خطاب عقلاني- مثالي (وحتى مادي عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme)، من جهة، وعلى نموذج عقلي- لغوي (Logos) ضمني أو قبلي يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التي لا يستطيع تجاوزها، من جهة أخرى. ولا شك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية "اللوجوس" في الفكر الغربي، فذلك لأن الخطاب الفلسفي لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التي تعتمد على النظام الأبجدي في الكتابة، ولأن الفكر الميتافيزيقي المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذي أتاحته له اللغة الصوتية من تحليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التي كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدي، سواء في صورة Pictogrammes أو في صورة idéogrammes. وليس من شك في أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفي الغربي، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازي، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذي يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو "الجراماتولوجيا" الجذرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التي يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخلو هي نفسها من رؤية نقدية وإدراك عميق للطرق المسدودة التي تؤدي إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية "وضعية" للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكي بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكي في حيز النقد أمر لا يخلو في حد ذاته من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقي راكد، على تثوير الفكر البشري وتحريره من ربقة التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية. ولعل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحية، من الأمور التي تثير من المشاكل أكثر مما تحل، إلا أنه اختيار يشكل - في حد ذاته - أحد الإمكانات بالغة الأهمية التي استطاعت التفكيكية بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفي الغربي، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشري، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر في مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس في ماضيه أو في تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالما مثل والتر أونج [٢٦] يحاول أن يقدم لنا أفلاطون في صورة معادية تماما للشعر وللفكر الشفاهي، فإن دريدا يعمل على تقديمه في صورة مغايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التي أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتي أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت [٢٧].

وليس من شك في أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التي يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقيض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوي الذي يرد لفظة النص إلى معنى "النسيج" ليحاول فك نص "فيدروس" بوجه خاص، وليحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قرونا عدة مطويا أو خبيئا في طياته وثناياه. ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته في مفهوم "العقار" (pharmakon) الذي يلعب في النص الأفلاطوني دورا محوريا ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذي رأيناه يعمل كنوع من "البياض" المولد للمعاني والدلالات عند الشاعر ملارميه.

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو "الفارماكون" وحوار "فيدروس"؟ فى الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعا من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن "فيدروس" يبدأ قائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها؛ إذ إن مفهوم "الموضوع" الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية، إلى الموضع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع "فيدروس" إلى ذكر أسطورة أوريثيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال "بوريه" (Borée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه العذراء قد تم فى اللحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلانى (Pharmacée)، مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع(٢٨).

مهما يكن - إذن - من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التى أوضحها أحد كبار دارسى الأفلاطونية (٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى، فى الوقت نفسه؛ لهذا الوجود الملتبس للفظة "الصيدلة" أو العقار، نظرا لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى "السم" مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية المحيرة فى قلب المحاكاة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة "تحوت" المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات "فضلة" ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة قوانينها وأحكامها، بل - عن طريق الأضافة - بين الطبيعة الخالصة - كما يتصورها روسو - وبهرج الكتابة (٣٠). ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكامن صمته؛ إذ إنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هى تابع و"إضافة" وملحق، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن، وبقدر ما تلصق حقيقتها الملغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أقنعة مخاتلة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة، كأنها الظل الذى يغشى على نور "اللوجوس"، ويطمس جدليته الحية.

إن هدية الكتابة، التى يقدمها "تحوت" فى الأسطورة المصرية إلى سيده وربه "آمون"، هدية ملتبسة وعطاء لايخلو من شبهة والتباس، خاصة أن هذا الاختراع قد يموه الكلمة الخالقة، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى(٣١). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ولمثال الخير الذى استنه. ولكن لنعلم، على الدوام، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل؛ إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر

النص هو مشروع متجدد أبدا في قتله تماما، كمشروع دريدا في وأد أسس "اللوجوس" الغربي ووضع حد لسطوة آبائه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التي تدفع الفكر اليوناني، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة "تحوت" المصرية، تقر في خارجيتها نفسها، أي في كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحي و"ثبات الهوية"، وهي الوظيفة عينها التي ستؤديها شخصية "هرمس" [٣٢] من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، في آن. ولا شك أن هذا الالتباس نفسه هو الذي يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو "الفارماكون" في حوار "فيدروس"، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها – في الوقت نفسه – خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل "تحوت" – في الأسطورة المصرية – ليس فحسب إلها للمقادير والموازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبديل القمري للإله الحي "رع". ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزدوج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التي تومئ – بحكم طبيعتها الإشارية – إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها[٣٣].

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالي في الفكر الأفلاطوني[٣٤]، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة – التي تقوم على الاتصال في المقام الأول – من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التي شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربي وإنما أيضا الفكر العربي مثل التشادق والتفيهق [٣٥]. ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطوني من زيف الكتابة ودورها في التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا – وفي الأغلب – على محاربة ألاعيب السفسطائيين وأحابيلهم التي كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المخافة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدي إليه من مزالق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه في محاورة "فيدروس":

"إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأي والخطاب الملفوظ لاصوب الآخر وبصوت جلي، ولكن في دخيلة النفس وفي صمت"[٣٦].

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسي للفكر اليوناني هو البحث عن هذه "الجوانية" التي أسسها سقراط، والتي تشكل عمق الفكر الغربي منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقا. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذي يعقده دريدا حول الكتابة، فهذه ليست إلا المظهر الخارجي للنفس أو ظاهريتها التي تهدد دخيلتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذي يريد "اللوجوس" أن يكون لسانها الحي وترجمانها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة – أو اللغة بصفة عامة – ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس "الناطقة"[٣٧]، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطوني الذي أشرنا إليه، والذي سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهي – من جهة – تقنية لا تكسب

فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة. وهى - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أى بكل ما قد يضفى عليها رونقا وبريقا؛ ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، فى خطورتها، فن الرسم الذى تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهى مهما بلغت من الدقة فى تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض "محاكاة للمحاكاة"(٣٨)؛ أى تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذى تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان. وهى كذلك فى مشاكلتها للعقار تمثل ضربا من "الإضافة" إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليونانى والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أى أنه يجب على الكتابة- فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد "مساعد"، تماما كالدور المنوط بالدواء فى الطب الطبيعى؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسدية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعى. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التى تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال الوثيق الذى تقيمه مع هذا "الحضور" الساطع للواقع والأشياء. ولكن أنى لها أن تصدق تماما فى ذلك! فهى، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطرًا جسيمًا؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعا أن مشكلة الإنسان الكبرى هى أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود(٣٩). والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هى الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التى يبرع دريدا فى كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التى ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو يين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدلية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى "فيدروس" أم "بروتاجوراس" أم "فيلابوس". وليس من شك فى أن المحور الأم الذى ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطونى، لا يخرج عن مقولتى الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك فى أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر فى هذا الطرح الظاهرى البحت لقضية الكتابة؛ أى فى هذا الطرح الذى يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسى وفكر الحداثة. ذلك أن "الخارج" (Le dehors)، كمايقول دريدا، : "لايبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حاليا، النفسي والفيزيائى، ولكن عند النقطة التى بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقية نفسها، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير"(٤٠).

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل خطرا جسيما على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجى، أى أن مبدأ "الملحق" أو "البديل" (suppléance) - الذى تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر - يكمن خطره فى كونه يقيم عالما من الحضور الزائف، بدلا من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة - مهما تبلغ من البراعة والإحكام - لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال

لالتباس المعانى واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها، بوصفها نسقًا من العلامات والآثار المادية، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم فى النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيدا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق(٤١).

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية "حسم" فى المقام الأول؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيبا أم ساحرًا أم فيلسوفا أم سفسطائيا. ودلالة ذلك، فى قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنة ذات حدين؛ فهى إما تنتج آثارا طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماما كما يتحتم على الفيلسوف - الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن - أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداما سيئا أو ضارا له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدما. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض "وصفة" يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لابد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهرى؛ فهو يتطلب، على شاكلة المثال السقراطى، القدرة على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التى لا تقوم حياة مستتبة ومؤكدة لتماثلها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها "الخير" و"الأب" و"الثروة" و"الشمس اللامنظورة"(٤٢).

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه "انفراجة اللاهوية" أو الموقع المتحرك للبينية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول فى لغته الخاصة، موقع "الاختلاف المرجأ" الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساسا - فى نظر دريدا - غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة "الخليط"؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك فى أن هذا الخليط أوا "المزيج" هو ما يطرأ على النفس - هذه الجوانية المحضة - من الخارج ؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقى كله، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن يقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع "الفارماكوس"؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال "الآخر" التى لا تنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء "المذنب" وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو "كبش فداء"(٤٣).

كذلـك، يتجسـد "الفارمـاكوس" في شخصية "الـفادى"[44]، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه تخليص المدينـة مـن الجرائر التى تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلى، إلى خطـر أو عدو خارجى، وهو خطر غالبًا ما ينذرها بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بـتقديم الفـداء المرجو لـتهدئة الآلهـة الغضـبى. ولـيس مـن شـك فـى أن سـقراط، كما رأينا بصدد شخصـية المجـنون عـند فوكـو[45] وشخصـية الشـرير عـند جان بول سارتر[46]، كان يمثل الضحية النموذجـية أو الصـورة المثـلى لـما يمكـن أن تكـون عليـه شخصية "الفادى"، نظرًا لما تعرض له من اتهامـات زائفـة ومـن غـبن فـادح أودى بحـياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغـتهم الخادعـة، ولعمـى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التى لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

عـلى هـذا الـنحو، يتمـثل لـنا سـقراط فى صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة ولـيس مـن براعـته أو حنكـته الخاصـة[47]، بيـنما يـبرز أعـداؤه فـى صورة الكتبة والرسامين الذين يكـتفون بمحاكـاة الحقـيقة وتصـيد الصـور والعلامـات الخارجـية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سـقراط وغـرمائه تكتسـب دلالـة أعمـق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشـعراء الذين – فى سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض – سرعان ما يضيعون مـا بـه مـن وحى الإله الحى. ولعلهم فى ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ"لوجـوس" الإلهـى ولكـلمة الشـمس والأب، ومـثال منبـت الصـلة بكل ما ينتمى إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير[48].

ألا يعـنى ذلـك، فـى نهايـة المطـاف، أن الكـتابة تحمـل بين جوانبها شرًّا لابد منه، وأنها تمـثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا فى غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصـدر المؤسـس؟ إنهـا، كمـا يحـاول دريـدا إبـرازها، حـركة إفضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحـاول أن يـبقى مـاثلا فـى ذاته ولذاته كحضور أبدى: حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمـثال الأنطولوجـى فى سطوعه الأول. إن الكتابة، فى تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبـين الصـوت الحـى والرمـز المخفـور، بـين الإرادة الطلـيقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهـر والمـادة والروح والجسد، ليست إلا "الظاهر" المحض، هذا الظاهر المتعين فى نسيج اللغة وحركـتها نحـو التشـكل الـذى يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شـرط الإمكـان، شـر لابـد مـنه، لأن الكـتابة تحجـب بقـدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفى وتمـوه؛ ولكـن هـذا الشر الكامن فيها هو – فى حد ذاته – نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز ذلـك فـى محـاورة "طـيماوس"؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هى موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حـروفها شـعث الفكـر وشـتاته، كمـا تسـتطيع أن تحمـى كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك فى أن فى ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير[49].

مهمـا يكـن – إذن – مـن أمـر سـلبية الكـتابة، فإنهـا تفـرض، أردنـا أو لم نـرد، عـلى "اللوجـوس" ارتـداء لـباس اللغـة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المنال منذ انحسار الأصـل ووفـاة المعـلم. ولكـن – كما يؤكد دريدا – أليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هـذا الاختلاف الجذرى الذى يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكـيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب "الوحدة المـلأى" الأولى مـن "بديـل ممـاثل" إلى حـد الـتطابق و"مغايـر إلى حـد الإنابة بالإضافة"[50]. بعبارة أخرى، ليس فى إمكان "الموجود" أن يكون ماثلا فى حقيقته أو "واقعه الحى" فى قلب الكتابة من

غير أن يحتجب؛ فهو الحاضر– الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة– البديل التى تمثله وتنوب عنه.

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسجامه وتراجعه، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالى بوصفها ممارسة سلبية، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام. ذلك أنه بدأ من الكتابة– البديل ومن نشاطها كتابع أو وليد، "ينصدر" المصدر وينفتح "اللوجوس" على الباطن والظاهر؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة، بمحو كل اختلاف بين "النحو" و"الأنطولوجيا". من ثم، تصبح اللغة فى كينونتها الظاهرية البحت أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضر غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للوجود – الحضور فى تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود فى الموجود؛ أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذياك النور البعيد، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

الهوامش :

---

(١) انظر:

Maurice Blanchot, Entretien infini, Paris, Gallimard, pp.12 - 34.

(٢) نقرأ لأبى حيان فى "المقابسة" ٩١ قوله: "يقال: ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشيء بما هو عليه".

وكذلك: "يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو".

انظر، المقابسات لأبى حيان التوحيدى، تحقيق وشرح حسن السندوبى، دار الصباح، الكويت، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص ٣١٦– ٣١٧.

(٣) Martin Heidegger, Qu'appelle-t-on Penser? Paris, P.U.F.,1967, p.29.

إن العلاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين "الميثوس" و"اللوجوس"، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر:

"الميثوس معناه: القول الماثل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلى، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه، إن الميثوس، فى قوله، هو ما هو كائن، هو، فى إسفار مسعاه، ما يتجلى. الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعى الذى يدفعنا دفعا إلى التفكير فى الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشيء نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتباعد الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول". ص ٢٩.

(٤) محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ص– ١٤٨– ١٤٩.

(٥) انظر فى هذه المفاهيم: كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية، "فصول"، المجلد الحادى عشر، ١٩٩٣، ص ص١٩٥– ٢٢٩.

(٦) المرجع نفسه. وانظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى "الانتساخ" فى العربية. ص ١٩٧.

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد فى عرف "لاكان"، إلى الدفعات نفسها على طريقة "فرويد"، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها.

انظر:

Sous la direction de Gérard Miller, Lacan. Paris, Bordas, 1987, pp.14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحداثة. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ص-٥٣-٧٩.

(٩) Françoise Proust, Kant le ton de l'histoire, Paris Payot, 1991, p.70

إن المؤسس الحقيقي. في الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانويل كانط، وذلك من حيث كون "فكر" التاريخ، وفقا للكتابة، تأملا وتقويما للخبرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفى رأى الكاتبة أيضا يعد هيدجر هو الذى وضع حدا للتاريخ. ولكن علينا أن نعي أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقي؛ وهو محدوديته وقربه الدائم من نهايته، وهي نهاية لا نهاية لها. ص ٧.

(١٠) Jacques Derrida, Marges de la Philosophie, Paris, Ed, de Minuit, 1972, p.VII.

(١١) Roland Barthes, "L'effet de réel, " in Litérature et réalité, Paris, Seuil, (Points), 1982, pp.81-90.

(١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ-١٩٤٨ م، الجزء الأول.

للاسم في العربية، كما في الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل؛ يقول الجاحظ: "وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيي: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذى لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل". ص١٠٦.

(١٣) Jacques Derrida, La dissémination, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.

(١٤) مشكلة "الهرمنيوطيقا" محاولة المفسر "تملك" المعنى الكامن أو "الخفي" فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التي يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع "روح" أو عبقرية، أو "هوية" النص الأصلي.

انظر فى فن التأويل:

Jean-Paul Resweber, Qu'est-ce qu'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique, Paris, Cerf, 1988, p.11-21.

والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: إشكاليات القراءة وآليات التأويل - كتابات نقدية (١٠) - القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.

(١٥) Jacques Derrida, La dissémination, Op. cit., p.42.

(١٦) يرجع "فكر الظاهر" (La Pensée du dehors) في الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والناقد والروائي، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التى تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه، والذى يضع أيدينا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع "الآخر" فى قلب المماثل لذاته (Le Même). والمماثل لذاته يشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوى منغلق على نفسه، بينما الانفتاح على "الآخر" - هذا الآخر الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج - هو أساس الفكر النقدى وكل فكر متحرر وبناء.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٠٣- ٢٩٤.

(١٨) Philippe Sollers, L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968, p.6.

يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: "فنحن بصدد رواية حقا، وذلك بقدر ما يتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائى وآثاره المضللة أمرا مستحيلا" ص- ٦.

(١٩) Jacques Derrida, La dissémination, pp.294-361.

(٢٠) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادية التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطع الحقل الإيديولوجي أو المنظور التصويرى للأدب-السابق عليها، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها. من ثم، فهى تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسعى إلى الهيمنة الواحدية الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر

فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجى سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مفارقة لطبيعة العمل الأدبى بوصفه فعلا حرا وتلقائيا. انظر: Ph. Sollers, op. cit., pp. 8-13.

(٢١) يقول "جى ميشو" بصدد الشعر الرمزى:

"كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالاتصال مع الواقع الأرقى. وهكذا يصعد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا."

انظر: محمد على الكردى، "قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه"، مجلة "الفيصل"، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ ـ نوفمبر ١٩٨٩، ص١٥.

(٢٢) Geoffrey Bennington et Jacques Derrida - Ed. du Seuil, 1991, pp.30-32.

يقول بينجتون: "يبدو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التى تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكرس انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، فى قرارة الأمر، موقف جماعة "Tel quel" ص ص ٣٠ ـ ٣٢.

(٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية – جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة "فصول"، المجلد ١١، العدد ٤ ، ١٩٩٣، ص ص ٢٣٠– ٢٥٠.

(٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر– ج. أونج، الشفاهية والكتابية – ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين – عالم المعرفة – الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.

نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية ـ انظر، ص٤٧.

(٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطا وثيقا ببروز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C.Duret B. de Vigenére منذ بدايات العصر الكلاسى. انظر:

Claude Hagége, L'homme de paroles - Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p.91.

(٢٦) انظر، والتر– ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ص ص ٧٩، ٨٥ وينسب الكاتب هذه الآراء إلى "هافلوك". ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأهوانى "فلسفته الحقة التى لا يمكن أن تدون". انظر أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون. نوابغ الفكر الغربى – دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٢.

(٢٧) Claude Hagége, op. cit., pp. 108-109.

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة "أوريثيا" لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب "الميثولوجيا". ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل "جن" الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداتها على ضفاف نهر "الإلليسوس". انظر، ص ص ٥٦٢– ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, Mythologie de la Gréce antique, Paris, Garnier, 1878 et 1884.

(٢٩) العالم المشار إليه هو "ليون روبين"، انظر:

J. Derrida, La Dissémination, op. cit., pp.71-78

(٣٠) انظر:

J.J. Rousseau, les Rêveries du promeneur Solitaire, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

ربما يعد "روسو" أول كاتب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأنثربولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجا لفكر دريدا.

(٣١) J.Derrida, op.cit., pp.80-87.

(32) Jules Chaix -Ruy, La Pensée de Platon, (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p.91.
يشير المؤلف إلى حوار "إقراطيلوس" فى هذا الصدد: "إن اسم هرمس". يقول لنا إقراطيلوس. يبدو متصلا بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة، تتلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. ويومئ المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن "هرمس" واللغة أيضا هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا ويسبقنا بقدر ما قد يضللنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد دمج "تحوت" بشخصية "هرمس" عند الإغريق: سامى جبرة: فى رحاب المعبود توت – رسول العلم والمعرفة – الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٧٤، ص ١٦٣.

(٣٣) J.Derrida, op.cit., pp.80-97.

(٣٤) إن تفضيل الكلام "الحى" على الكتابة ليس وقفا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون إذ إننا نجد موقفا مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدى، ففى الليلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب الإمتاع والمؤانسة يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: "... لا تدع خطى عنده، بل انسخه له، وحصل ما يجيبك به، ويصدع لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافيا، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب مواد ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة..." انظر، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى. الجزء الثالث، ص ص ١٠٧– ١٠٨– منشورات دار مكتبة الحياة– بيروت.

(٣٥) نشير إلى قول الرسول الكريم: "إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة: أحاسنكم أخلاقا، الموطئون أكنافا، الذين يألفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيقهون". انظر البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون،١٩٤٨ الكتاب الثانى، ص ٢١.

(٣٦) Jules Chaix-Ruy, op.cit., pp.210.

(٣٧) يقول أبو حيان فى المقابسات: "الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس بتصفح العقل بنور ذاته...".
انظر "المقابسة٤١" من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، المرجع المذكور.
يقول المؤلف بصدد موقف أفلاطون من الشعر والرسم: "إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة المحاكاة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلا بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة لمثال السرير، الذى يصنعه النجار، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان. فصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شيء فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق.." ص ٤٤.

(٣٩) (الترجمة)
Martin Heidegger, Introduction à la métaphysique, Paris, Gallimard, 1967.
يقول هيدجر: "إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط خافيا على الميتافيزيقا، أى فى طيات النسيان وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى.." ص ٣١.

(٤٠) Derrida, op.cit., p.124.

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥–١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣– ١٤٠.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦– ١٥٢.

(٤٤) (مترجم عن الإنجليزية)
Northrop Frye, Anatomie de la Critique, Paris Gallimard, 1969.

يقول المؤلف إن "الفارماكوس" يتمثل، في التراث، في شخصية "أيوب" وفي الأسطورة في شخصية "بروميثوس" وفي الأدب الحديث في بعض شخصيات كافكا؛ وهو ليس وقفا في نظره على "التراجيديا السافرة"؛ إذ يمكن أن نجد له قرينا في "الكوميديا الساخرة" مثل شخصية "طرطوف" عند موليير أو شخصية "شابلن" المشهورة. انظر، ص ص ٥٨– ٦٣.

(٤٥) محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ص ٢٠١.

(٤٦) محمد على الكردى، سارتر وجينيه أو الشر والحرية "عالم الفكر"، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٨١– انظر، ص ٣١٣.

(٤٧) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، ص ٤٣.

(٤٨) J.Derrida, op.cit., pp.153-167.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ص ١٧٢– ١٨٩.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ص ١٩٢– ١٩٥.

إدوار الخراط مترجما

ماهر شفيق فريد (*)

شغلت الترجمة حيزا كبيرا من نشاط إدوار الخراط الأدبى منذ الأربعينيات حتى السبعينيات تقريبا حين دخل فى فترة تفجر إبداعى غير مسبوق، ومن ثم انقطع عن الترجمة خمسة عشر عاما (فيما عدا كتابا واحدا) إلى أن عاد إليها أخيرا - بقصد وحساب - إذ يعكف حاليا على ترجمة رواية كامو (الرجل الأول).

لم ينل الخراط المترجم من الدرس ما ناله الروائى والقاص. فلا يكاد يوجد عن هذا الجانب من عمله سوى مقالة لنبيل فرج فى مجلة "الثقافة الجديدة"، وربما كان هناك شيء أو شيئان آخران. ولكن لدينا شهادته الخاصة فى أقل من أربع صفحات وعنوانها "تجربتى فى الترجمة الأدبية"، وهى أقيم من عشرين مقالة للنقاد المحترفين. إن الكلمة الأخيرة للخراط - كما هو الشأن مع كبار الفنانين عادة - الكلمة الأخيرة للكركدن كما يقول توفيق صايغ فى إحدى قصائده. وفى هذه الشهادة يحدثنا الخراط أنه عندما كان فى الحادية عشرة ترجم قصة تمثيلية فى ثلاثة فصول عنوانها (فى الغابة أوهانسل وجريتل) وفى العام التالى بدأ ترجمة رواية اسمها (السهم الأسود) من الإنجليزية للعربية أيضا. وفى يناير ١٩٣٨ عرب عن الإنجليزية ما سماه "الفيأة" على نحو "نفيء بعد يوم عسير إلى منزل الإسعاد.. ونهبط وقد نال منا لغب العمل إلى الوادى". كان فى الثانية عشرة آنذاك.

لإدوار الخراط ترجمات لم تنشر بعد، ولا يبدو أنه راغب فى نشرها، منها ترجمة محاضرة سارتر الطويلة "الوجودية فلسفة إنسانية"، وثمة ترجمات أخرى - على أية حال - لهذا النص بأقلام لبنانية ومصرية. كما ترجم لبول إيلوار- وأحسبه راغبا فى نشر هذا - "السرير المائدة"، وقصائد متفرقة مع تعليقات عليها - أذيعت فى البرنامج الثانى (البرنامج الثقافى الآن) منذ سنوات - من قبيل "الظلمة" لبيرون و"إلى فانى" لكيتس، وغير ذلك.

تغطى ترجمات الخراط المنشورة أجناسا أدبية عدة منها الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، والمقالة، والمقابلة الأدبية، فضلا عن كتب فى التاريخ والسياسة والفلسفة وعلم الاجتماع.

(*) المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦.

ففـى الرواية ترجم رواية إفريقية هى (فارالاكو) لإميل سيسيه (١٩٦٢) بمراجعة وتقديم محمد مـندور، وهـى مـن أولى نمـاذج الأدب الإفـريقى الـتى تنقل إلى العربية، تشاركها هذا الشرف رواية (هلـبى المنجم) لبيترا برامز من ترجمة هدى حبيشة، وترجمات ليحيى سعد عن الفرنسية، وأعمال أخرى متفرقة.

وتـرجم النصف الأول - أو نحو ذلك - من رائعة تولستوى (الحرب والسلام) ثم لم يستمر فى العمـل. يدعـوه الـبعض إلى أن يـتمه ولكـنى - لأمـر ما - لا أود ذلك. ثمة فتنة فى الشيء الجميل الـناقص، إنـه يـترك مـرعى واسـعا للخـيال، بـه شـيء يناوش الآمال ولا يحققها كامرأة لعوب - يحـبها المـرء رغم ذلك - شيء tantalizing ، فلتبق هذه الترجمة ناقصة مثل معجم اللغة العربية عـلى أسـس تاريخـية الذى بدأه المستشرق فيشر ثم لم يتمه، أو مثل الكتب الستة الأولى من ملحمة ملتون (الفردوس المفقود) التى لا يلوح أن محمد عنانى ينوى أن يتم ترجمتها.

وتـرجم رواية فاسكوبراتولينى (الشوارع العارية) وهى من الأدب الإيطالى الواقعى الذى يحكمه التزام يسارى، ولكن من بعيد، كوهج داخلى يضيء فازة مرمرية من الداخل.

وفـى القصـة القصـيرة تـرجم (الغجـرية والفارس وقصص أخرى) (مارس ١٩٥٨)، ويضم عشر قصـص مـن الأدب الـرومانى الحديـث قـدم لها عبد الرحمن الشرقاوى. مرة أخرى كان الخراط من السابقين إلى تقديم أدب لم نكن نعرف عنه شيئا تقريبا.

وتـرجم فـى جـزءين (شـهر العسل المر: قصص إيطالية مختارة) (سبتمبر ١٩٥٩)؛ حيث قدم نمـاذج ممـتازة مـن إجـنازيو سـيلونى، وبابيـنى، وبرانديلو وغيرهم. وقدم لكل كاتب بكلمة موجزة تجمع، فى كلمات قليلة، جوهر فنه ومذاق تجربته. انظر مثلا إلى قوله عن برانديلو:

"ليست "جنون القمر" مجرد حكاية طريفة عن الريف الإيطالى، بل فيها صلة بتلك القوى الغائـرة فـى عمـق الطبـيعة حـتى لتوشـك أن تصبح غيبـية، وحتى نعود فنحس بالسحر الأسـطورى الـبدائى والألغـاز الرئيسية الجوهرية التى تنبع عن النفس وموقفها من العالم، تلـك القـوى الغامضـة المظلمة التى ألهها الناس حيناً، وما تزال تتمتع فى كوامنهم بسطوة الآلهـة. وفـى وسط الأزمة الكونية تجرى نزعات الناس الصغيرة مجراها الصغير المألوف.. وتنعقد صخرة موقفهم المعتاد.

و"الليل" قصيدة أخرى أبياتها من الأمانى المحبوطة، والمصائر المتحيرة، والعزاء الكونى".

أو انظـر إلى قولـه عـن مورافـيا، ولا أعـتذر عـن طـول الاقتـباس فلـيس فـيه مـا هو زائد عن الحاجة، أو من فضول القول:

"لـيس مسرح رواياته الشوارع الجانبية والبيوت القديمة والأراضى المهملة الخاوية وأنقاض المـدن، بقـدر ما هو التواءات النفس والأحزان القديمة المزوية فى أركانها، وصنوف الخيبة والحبوط والخواء وضعف الجسد أمام نزواته نفسها.

وهو يغور بعيدا، ينقب فى طوايا النفس، على بصيرة، تنقيبا مثابرا دؤوبا كأنه جيولوجى يكشف بلمساته الحساسة قشرة بعد قشرة من أرض فوارة متقلبة دينامية.

على أن حسه بالمسألة الاجتماعية حس يقظ، بل موجع، سواء كانت تتخذ عنده مظهرها السياسـى أو الاقتصـادى أو الحضـارى، وارتـباط أشخاصـه بمجتمعهم عروة وثيقة معقدة، وعالمـه بـلا شـك هـو العـالم الأدبـى المعاصـر الـذى مـا تـزال مشاكله ساخنة فعالة نابضة بالأزمة. والناس فى رواياته يعانون محنة حسيتهم الجنسية المتطلبة، دائما فى ظلال هذه الصـروح الاجتماعـية المـتقلقلة. والـزلازل النفسية والاجتماعية تصل إلينا، على صفحاته، خفقات مرهفة حادة نفاذة، وإن كانت هينة مرتعشة دقيقة.

وليس فى كتابته دعوة إلى خلقية ما، ولا حس بالمأساة فى معناها السطحى، ولا سخرية، فكأنه يرى الناس ينافحون أنفسهم، وظروفهم، بنظرة محايدة صاحية وإن كانت حزينة، دون بكاء ودون ضحك أيضا، ودون فخر أساسا. كشخص قد عاش كثيرا وعانى كثيرا، فهو يترك فى الفم مرارة صغيرة ويترك فى النفس استبصارًا بالإنسان، وعقدة صغيرة من الحيرة والتساؤل".

هذه كلمات نافذة تضرب فى عمق الكاتب النقود، وهى ثمرة معايشة طويلة، وذائقة أدبية مرهفة، وعقل تحليلى قوى. إنها تؤكد اعتقادى أن الخراط ناقد أدبى فى المحل الأول وليس قاصًا أو مترجمًا أو ناقدا للفن التشكيلى أو غير ذلك إلا فى المحل الثانى. وأذكر أنى جهرت بهذا الرأى منذ عام فى ندوة بالمسرح الصغير بدار الأوبرا كانت تضمنى والدكتورة فاطمة موسى، فنظرت إلىّ باستنكار، وارتفع حاجبها دهشة (كان الكاتب الساخر الراحل محمد عفيفى هو الذى ابتكر تعبير "فرفعت حاجب الدهشة")، لكنى أستاذن فاطمة موسى وكل من يصدمه قولى هذا - بمن فيهم الخراط نفسه - أن يتحملوا هرطقاتى، فأنا مقيم عليها غير نادم ولا تائب. وعندى أن مقالة واحدة للخراط عن عبد الحكيم حيدر أو عبد المنعم رمضان أو خيرى عبد الجواد أقيم بم لا يقاس من كل تلك النصوص الإبداعية، عبر النوعية كما يحب أن يسميها.

نقد الخراط الأدبى - كما يتبدى فى مقدمات ترجماته - يضفر فى جديلة واحدة مركبة خيوطا من الماركسية، والنقد الأنجلو-أمريكى الجديد، وشرح النصوص على *الطريقة الفرنسية*، وحس النقاد الإنجليز بالفكاهة وفطنتهم، واستبصارات النقاد العرب القدامى، والفرويدية، والوجودية، وشذرات من البنيوية والتفكيكية. لكنه يظل دائما قادرا على التوصيل، وفى هذا يختلف عن كثير من معاصرينا المشارقة والمغاربة على السواء. إن كاتب هذه السطور روح بسيطة مازالت تؤمن بأن الكاتب يكتب ليفهم وأن القارئ يقرأ ليفهم، ولا طاقة له على المعميات والألغاز.

ترجم الخراط (حوريات البحر تغنى) (يناير ١٩٧٩) وهى قصص من الأدب الأمريكى الحديث أغلبها يرجع إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأقلها يرجع إلى ما قبل ذلك. هنا نلتقى بسارويان، وهمنجواى، وشتاينبك، وفوكنر، وآبدايك وآخرين أقل شهرة. للعقاد كتاب عنوانه "ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى" (يوليه ١٩٥٤ ثم يناير ١٩٦٣) قد يكون من الشائق أن نقارن بينه وبين كتاب الخراط مقارنة عابرة، لا تمس إلا السطح، ولا تدعى عمقًا ولا وفاء بمتطلبات البحث.

ترجم كل من العقاد والخراط قصة فوكنر المسماة (وردة لإميلى). تبدأ هذه القصة فى الأصل بالجملة الآتية:

When miss Emily Grierson died. Our whole town went to her funeral.

يترجمها العقاد: "لما توفيت السيدة إميلى جريرسون خرج لتشييعها عامة أهل المدينة" ويترجمها الخراط: "عندما ماتت مس إميلى جريرسون ذهبت البلدة كلها تشيع جنازتها".

ترجمة الخراط أدق إذ تعانى ترجمة العقاد من عيبين: إنه يترجم Miss إلى "السيدة"، وهو خطأ فجزء كبير من الأثر الكلى للقصة يعتمد على كون إميلى عانسا محبطة الآمال، تعيش مع ذكريات حب قديم، وليست من العقائل السيدات المتزوجات. وكلمة town تعنى "بلدة" لا "مدينة".

لكن الأهم من ذلك أن الخراط ينجح فى أن يترجم كل كاتب من كتابه على نحو ينقل مذاقه المتفرد واستخدامه الخاص للغة. وهكذا، فإن السجل اللغوى الذى يستخدمه فى ترجمة ليونارد بيشوب مثلا لا يختلط بذلك الذى يستخدمه فى ترجمة إليوت شتاين. أما العقاد فيترجم بو ومارك توين وشتاينبك وغيرهم باللغة العربية الفصيحة الجزلة نفسها، لغة كلاسيكية متينة العضل وثيقة

التركيب، دون انتباه إلى نقلات النغمة، ومواضع التوكيد، والتطعيم الحاذق للغة الإنجليزية - أم هل نقول اللغة الأمريكية؟ - بالمصطلح الدارج، بل العامى، بل السوقى، بل البذيء بذاءة صراحًا فى بعض الأحيان.

يحضرنى هنا قول محمد عبدالله الشفقى، وهو مترجم ممتاز فقدناه قبل أن يستكمل عطاءه، وذلك فى مقالة له عنوانها "سطور من كراسة مترجم" (مجلة "المجلة"، سبتمبر ١٩٦٨). يقول الشفقى:

"المترجم الأنانى والاستعراضى، والمترجم الذى يترجم بلغته هو، سيترجم ديكنز بنفس اللغة التى يترجم بها همنجواى، وسيجعل رنين الكلمات عند الاثنين واحدا، فيا لفظاعة الجرم!".

وفى فترة أحدث أخرج الخراط (الرؤى والأقنعة) (١٩٩٥) وهى مجموعة قصص قصيرة لروب جرييه، وكليزيو، وناتالى ساروت، وآرابال، وبكيت، وجويس وديلان توماس - يخطئ الخراط فينطق اسمه: دايلان - ودورنمات وكولدول وكاميلا خوزيه ثيلا وغيرهم. وله قيد الطبع الآن قصص مترجمة عنوانها (ثلاث زنبقات ووردة) من تأليف مولك راج آناند وآخرين.

وفى المسرحية ترجم الخراط، بالاشتراك مع ألفريد فرج، (أنتيجون) جان أنوى (١٩٥٩). وعلى صفحات مجلة (المسرح والسينما، (يناير ١٩٦٨) ترجم مسرحية أخرى لأنوى، كلاسية الإلهام، هى (ميديا).

وقبل ذلك كله (١٩٥٧) كان قد ترجم ملهاة (الخطاب المفقود) للكاتب الرومانى كاراجيالى مع مقدمة تتسم بالبصيرة النقدية نفسها التى لاحظناها فيما سبق. ومرة أخرى لا أعتذر عن طول المقتطف فهو يعتمد فى إحداث أثره النهائى على المنهج التراكمى، ويتكون فى الحقيقة من جملة واحدة طويلة موزعة على أربع فقر:

"عندما تستند الكوميديا المكتوبة على اللفتة البارعة، واللمسات الذكية اللماحة، والبصر النافذ بمواطن السخرية، وضربات المعلم القاطعة، الموجزة، الكافية، فى رسم أنماط الشخصيات، واستثارة التهاويل المضحكة المقنعة الكامنة دائما والمختلفة دائما تحت أستار الوقار والجد وقوالب الحياة اليومية الجامدة التى يكل عنها البصر من طول ألفته بها، حتى يأتى الكاتب فيميط عنها طبقات صلابتها...

وعندما يجسم الكاتب ما يتناول من مواقف، ويؤدى بها، فى حذق الفنان الصناع، إلى بؤر تتركز فيها فكاهته اللاذعة حتى لتكاد تشع فى وهج كاوٍ نفاذ، ويقطع من حدود شخصياته حتى تصبح خطوطها حادة مصقولة، نهائية، باهرة الوضوح...

وعندما يرتكز النص المسرحى - فى النهاية - إلى تحليل متعمق لأوضاع المجتمع الذى يحياه الكاتب، ورؤيا واضحة - تكاد أن تكون رؤيا فاجعة - لمهزلة التنظيم الاجتماعى القائم على الخديعة، والنفاق، والتزوير، والاستهتار بمقومات الإنسان، وطنين العبارات الجوفاء، والجرى الذى لا يرعى حرمةً وراء المصلحة، رؤيا فاجعة تنفجر فى سخرية كاوية لا رحمة فيها...

عندها يصبح النص المسرحى عملا فنيا بارزا ينهض بذاته، فى وسعه أن يستكمل عناصر البقاء، فى خارج المسرح، فإذا ظهر على المسرح عاش حياته الكاملة الرائعة نابضا بالحضور المسرحى الذى يكسب حرارة الحركة، ويعطيه وقع التجسيم".

وفى الشعر ترجم الخراط (عصيان الحلم) (١٩٩٥) وهى مختارات من الشعر الأفرو- آسيوى لسينجور، ومالك حداد، والطاهر بن جلون وغيرهم. هذه نشارة تناثرت من إزميل ورشة الخراط حين كان يحرر مجلة "لوتس: الأدب الإفريقى الآسيوى" مع يوسف السباعى وعبد العزيز صادق

فـى السـتينيات ومـا بعدهـا بقليل. ومرة أخرى تدين له ثقافتنا بالفضل، إذ كان واحدا ممن كسـروا احتكار الترجمة عن الآداب الغربية، ولفتونا إلى تراث قارتين عريقتين.

ترجم الخراط أيضا (سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة) لفرنسيس جانسون (١٩٦٧)، (الوجه الآخـر لأمـريكا: الفقـر فـى الولايات المتحدة) لمايكل هارنجتون (١٩٦٨)، (تشريح جثة الاستعمار) لجـى دى بوشـير (١٩٦٨)، (نحو التحرر: فيما وراء الإنسان ذى البعد الواحـد) لهربرت ماركوز (١٩٧٢)، وكـلها صـادرة عـن دار الآداب البيروتـية، تشمخ بدقـتها وبلاغتها على تلك الترجمات الـتى لا تفـتأ تلك الدار – ودور غيرها فى أجزاء أخرى من العالم العربى – تبتلينا بها (راجع مثلا الترجمـات الشـائهة لأعمـال كولن ولسون النقدية والفلسفية والقصصية. الاستثناء الوحيد، هنا، هو تـرجمات سـامى خشـبة الجيدة). كذلك أصدرت له دار شهدى للنشر (الإسلام والاستعمار: عقيدة الجهـاد فـى التاريخ الحديث) (١٩٨٥) لرودلف بيترز. ولا تحمل الترجمة اسم الخراط، فعسـى أن يستدرك هذا النقص فى طبعة قادمة.

تديـن هـذه الترجمـات لكاتـب هـذه السـطور بترجمة كلمتين. فقد كنت يوما أزور الخراط فى بيـته، وكـان جالسـا إلى مكتـبه يمـلى الضـارب على الآلة الكاتبة ترجمة مباشرة دون مسودات ولا مـراجعة، حـين قابلـته عـبارة les guerres puniques فسـألنى عـن مقابلها العربى، وأجبته: الحـروب البونـية، وهـى الحـروب بـين رومـا وقرطاجـنة الـتى انتهـت بهـزيمة هانيبال العظيم – محـبوب الـبعل – عـلى يـدى سـكيبيو الإفـريقى. تذكرت وأنا أرى الخراط يترجم بهذا اليسر وهذه الطلاقـة مـا كتـبه العقـاد يومـا عـن المـازنى حين ألقى كلمة فى حفل استقباله عضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. قال العقاد:

"كـان – كمـا قدمـت – يعلّـم دروس الـتاريخ فى المدارس الثانوية، وكان تعليمها بالعربية حديـثا، وكتـبها المقـررة لا تغنى عن المراجعة والتلخيص من المصادر الكبرى، وكان وقت المعـلم مـزدحما بالحصص فى اليوم الواحد. فرأينا المازنى يجلس إلى مكتبه: أمامه المرجع الإنجلـيزى الضـخم فـى مجلد أو مجلدات، وفى يده القلم، وبين يديه ورق الآلة الناسخة الـتى تعـرف بالرونـيو، فينظر إلى المجلد، ويترجم ما يقرأه فيه، ويلخصه لنفسه، ويكتبه بالعربـية الفصـحى، ويرسله إلى المطبعة فى وقت واحد فإذا هو بعد هنيهة مذكرات وافية موزعـة على التلاميذ" (العقاد، "بحوث فـى اللغة والأدب" مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٠١).

ولا تقتصـر تـرجمات الخـراط عـلى الأعمال التى ذكرتها فحسب، وإنما تدخل أيضا فى كتبه المؤلفـة. ففـى كـتابه: (مـن الصـمت إلى الـتمرد: دراسـات ومحاورات فى الأدب العالمى) (١٩٩٤) تـرجمات كـثيرة عـن مونـترلان، وباسـترناك، وجولدنـج، وغيرهم. وقد فاته أن يضمن هذا الكتاب ترجمته مقالة مالك حداد "الأصفار تدور فى حلقة مفرغة"، وكانت قد نشرت فى مجلة "المجلة"، فى مطلع الستينيات.

وتـرجماته غـير المنشـورة، وأغلـبها مـرقوم عـلى الآلـة الكاتـبة فـى أرشـيف الـبرنامج الثانى بالإذاعـة، كـبيرة مـن حيـث الكـم والقـدر معا. إنها تشمل مسرحيات (النورس) لتشيكوف، (سوء الـتفاهم) و(الحصار) و(المجانين) لكامى، (مسافر بلا متاع) و(بكيت) لأنوى، (عنقاء كثيرة الظهور) لكرسـتوفر فـراى – لم أحـب أبـدا إيمـاءاتـه البلاغـية العريضـة الفارغـة، ولا مجازاته المزخرفة المغـرية – ، (سـوناتا الشـبح) لسـترندبرج، (انتهـت الحرب) لماكس فريش، (السلام) لأرستوفان، (المخـرب) لسـول بـيلو، (فـى قلـب السـنين) لإريك بيركوفتشى، (الأسلاف يتميزون غضبا) لكاتب ياسين، (الهولندى) لليروا جونز، (الأقزام) لهارولد بنتر، (الطريق البنفسجى إلى حقل الخشخاش) لوريـس مـيلدون، (الولـد الحالم) لأونيل، (كلمات على زجاج النافذة) لييتس، (البروفيسور تاران)

لآداموف، (الملك والمتسولة) و(العذاب) لجوفند داس (ستنشر مجلة "المسرح" قريبا ترجمته لمسرحية جوزيف كونراد "بعد يوم واحد" مع مقدمة من قلمي).

كذلك تشتمل برامجه الخاصة المذاعة على موجة البرنامج الثانى على ترجمات كثيرة ومنها برامج عن كامى، وناتالى ساروت، وستفن سبندر، وجان جرنييه، وبريتون، وتزارا، وستريندبرج، وكافكا، وطاغور، وأعلام المسرح الإغريقى فى المأساة والملهاة على السواء. وله ترجمات شاردة لم تجمع، منها مقالة عن ستانلى كوبريك وأقوال زرادشت للناقد السينمائى الفرنسى روجيه دى وينتر نشرت فى مجلة "الأزمنة الحديثة" عدد نوفمبر ١٩٦٨.

حصاد كبير سار جنبا إلى جنب - وسبق أحيانا - عمله الإبداعى. فى كل ترجمات الخراط دقة تكاد تشفى على حد الوسوسة، وانتباه إلى ظلال الكلمات الدقيقة وإيحاءاتها، وتمسك بالنص يدنو أحيانا من الحرفية(راجعَ معى يوما ترجمة - لم تنشر - لمقالة فى علم الجمال للفيلسوفة الأمريكية سوزان سونتاج، فكان نقده لأدائى لاذعا مُرا جارحا، حتى عزفت نفسى عن إتمام المقالة. يومها كرهته بعمق! ، وقد غفرت له فيما بعد، ولكني لم أنس قط. الغفران، نعم، أما النسيان فلا!).

لا أكتمكم أن منهج الخراط فى الترجمة - على إجلالى له - ليس بمنهجى المفضل. فحرصه على الأمانة يجعله أقرب أحيانا إلى العجمة وإلى التراكيب الأجنبية منه إلى عبقرية اللغة العربية، إنى أفضل ترجمات محمد بدران، وإبراهيم زكى خورشيد، وفؤاد أندراوس، ومصطفى حبيب - وإخوان ذلك الطراز - على ترجماته. بل، إذ أرجع إلى الوراء مسافة أبعد، أفضل ترجمات محمد السباعى - بكل ما فيها من تصرف. كان السباعى ينطق أبطال تشيكوف وموباسان بأبيات طرفة والشريف الرضي - وطه حسين والمازنى والزيات. ثمة، فى ترجمات الخراط، حس بـ"الزمتة" بمعنى سكون الريح وزيادة رطوبته، حس بالانحصار والقيد a sense of constraint . لكأننا فى غرفة مغلقة، راكدة الهواء، بينما نحن مع هؤلاء الذين ذكرتهم فى هواء طلق وأفق براح فسيح.

لكن من العقوق أن ينقده المرء وقد سرت ترجماته منا مسرى الدم فى العروق، وكانت جزءًا من تكويننا العقلى والوجدانى خلال أكثر من ثلاثين عاما، وغدت - إن خيرا وإن شرا - جزءًا من مناخنا الفكرى. سأختم كلامى بمقتطف من شهادة الخراط عن تجربته فى الترجمة الأدبية (لا ينبغى أن ننسى مئات الصفحات القاحلة، والمراسلات والقرارات والتوصيات التى قام بها، بمفرده أو بالاشتراك، تحريريا وتتبعيا وفوريا، فى أيام عبد الناصر ويوسف السباعى ومنظمة التضامن الإفريقى الآسيوى، وعشرات المؤتمرات التى حضرها فى مختلف بلدان العالم حيث كان - إذا استعرنا تعبيرًا لبريخت - يبدل بلدا ببلد كما يغير المرء حذاء بحذاء). لماذا يترجم الخراط؟ لندع الكلمة الأخيرة للكركدن، ولنستمع إليه إذ يقول:

"أترجم - كما أكتب - مدفوعا بقوة قاهرة، لأننى لا أملك إلا هذه الوسيلة سلاحا للتغيير، تغيير الذات وتغيير الآخر: إلى أفضل ربما، أو إلى أجمل، إلى أدفأ فى برد وحشة ما، إلى أروح فى حر العنف والاختناق، لأننى أتمنى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقية لا حدود لها ولا وصول إليها، لأننى أتمنى أن ترتفع معرفتى - ومعرفتكم - بالذات، بالآخر، بالعالم، ولو كان ذلك بمقدار قامة، لأننى لا أطيق أن أتحمل فى صمت جمال العالم وأهواله. المعرفة إذن، والتواصل والشهوة اللاعجة إلى التغيير، هذه فيما أتصور هى الإجابات - وهل ثم من إجابة قط؟ وهل ثم من إجابة - أيضا - تستنفد طاقة السؤال؟

الترجمة عندى - كالكتابة - هى سعى إلى المشاركة، وربما هى تحلُّ عن رذيلةٍ ورزيةٍ قابضة هى حواذ الأثرة، وأسر الأنانية. كم تمنيت دائما ألا تكون متعتى الخارقة بنص ما

– أو بعمـل فـنى، أو بجمـال باهـر على السواء – قاصرة عليّ وحدي. هذه متعة تزيد بل تفـيض بالعطـاء لا بـالأخذ، وتـثرى وتتسع وتعمق بالمشاركة لا بالاستئثار، بلا شك، مثل كل متع الحب.

هـل مـن ضـرورة لإنكار أن فى الترجمة أيضا متعة اللعب بالكلمات – وماوراء الكلمات – مـن طاقـة؟ ولكن ما أشد جدية هذا اللعب الذى يقع فى مكان ما من جوهر العملية الفنية نفسـها؛ إذ إن لعـبة الإفصـاح عـن مكـنون الـذات وعـن خفايـا الآخر الذى هو بالضرورة وبالـتعريف وجـه "آخـر" للـذات – هـى لعـبة حياة أو موت، مثل لعبة الروليت الروسية الشهيرة. إن أخطأت فهى التهلكة، وإن وفُقت كُتِبتْ لك الحياة".

انتهى كلامه. لقد ربح اللاعب، بعد سبعين عاما من المقامرة، لعبة الروليت الشهيرة.

استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى

فن

صلاح فضل (*)

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول (مدينة بلا قلب) مؤرخة فى عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل "الواقعية" وكان ختامها بالكلمات التالية:

أصدقائى
ها هى الساعة تمضى
فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا
واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعرى، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، وتخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل، لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويبثهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير الانعزالية. إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح "فايدة كامل" بصوت البنات صائحة "أنا بنت ستاشر سنة" كى تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذى صنعه "خراط الصبايا".

كان حجازى يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطا تواصليا ينحرف عن المسار السابق للخطاب الشعرى، حيث يغلب عليه نموذج "أنا وأنت" المدمج فى عبارة "معك أيها القارئ" نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

(*) المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:

ـ ياعم..
من أين الطريق؟
أين طريق السيدة؟
ـ أيمن قليلا، ثم أيسر يا بنى
قال.. ولم ينظر إليّ.

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديلة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة "ياعم" وحركيته النشطة: "أيمن قليلا ثم أيسر"، ثم نجد خيطا ثانيا مستلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتى فعل القول بعد المقول فى نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية فى تقديمه. وأكثر من ذلك، فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل فى اللفتة الدالة: "قال.. ولم ينظر إليّ" هو تسريب لشعور الغربة فى الصيغة والوصف معا، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصا فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلها عن نسق القول الشعرى المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعرى بليغ مما نعهده فى الأسلوب العربى السائد، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغى لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة، وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسى، يترجمه تغريب لغوى. هذا هو لب الخطاب الشعرى الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

لكن طبيعة هذا التنادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لمّا تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبيه روح
وأنا أريد لها الحياة،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضى بها شفة الى شفة، فتولد من جديد.

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى يتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة – مثل القبلات – هو الذى يؤذن بمولده. لابد، إذن، من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحيّ كي ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون. لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى.

هل كان هذا التنادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن؟ أوَ كان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيراً عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب

ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام
فلتلمع الدموع في مقاطع الكلام.

ومع أننا نلاحظ، أسلوبيا، غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية، إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ما كان تناديا حميما إلى أفق جمالي ودود. ولعل بكارة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعي وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لابد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقي كلما أدركنا المسافة التي أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

النفي ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة، سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا (لم يبق إلا الاعتراف) في تراب الآنيّ الموقوت من أحوال السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عقود عدة فحسب لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكي أو قصيدة عن "لومومبا"، أو غيرها من النصوص التي أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقي مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومي فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوتر مع ما فيها من عرق بطولي ملحمي كشف الزمن عصبه وضاعف مواجعه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه، ومع أن صيغة النفي والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هناك أي اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفتات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعري عند حجازي وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقي. من أهم هذه اللفتات مقطوعة "لا أحد" التي يقول فيها:

رأيت نفسي أعبر الشارع عاري الجسد
أغض طرفي خجلا من عورتي
ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا،
نظرة إشفاق عليّ من أحد
فلم أجد!
.. .. ..
إذن
لو أنني – لا قدر الله – أصبت بالجنون
وسرت أبكي عاريا.. بلا حياء
فلن يرد واحد عليّ أطراف الرداء
.. .. ..
لو أنني – لا قدر الله – سجنت، ثم عدت جائعا
يمنعني من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء
.. .. ..
هذا الزحام لا أحد!

وإذا كان الشاعر العباسي، ولعله دعبل الخزاعي، قد قال من قبل:

إني أقلّب عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا

فإن نفي حجازي للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يمضي من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب في المدينة أقصى حدودها من

الشعور بالاستلاب والفزع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية "إذن" المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة "لا قدر الله" تضفيان على أسلوبه طابع الحديث النثرى، دون أن تنجح القافية الدالية فى تسويره داخل حدود الشعر الغنائى، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويلملم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأناشيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة فى مد اليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويبخع نفسه، ويجيء هذا النفى المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودية فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء، ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية، إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف، إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير العواطف لوقف التعاطف؛ فالعرى الذى فزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواضعاته التقليدية، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين لامعقولية الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم - ولم يكن حجازى كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله، تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة "مرثية لاعب سيرك" تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد يتداركه، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثولة جديد فى أدوات حجازى الفنية:

فى العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى.. وغطى الأرض أشلاء.

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف، أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لنصب خيمته التخييلية. وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفيه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا - ولا مفر - مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق الحوادث فى

السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية، أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالى:

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
حين يغيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفى
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواءَ!
.. .. ..
حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
مودعا، يطلب ود الناس، فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاءَ
ثم يقولون: ابتدئ
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلى للمكان والناس والألوان والإيقاعات، مما يجعل حدث الكلام منبئا عن حدث الأفعال في تطابق نثرى متصاعد. لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر تقنية أليفة هى تكرار البداية فى النهاية: "فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ". وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيرى قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مُسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان لم يسحر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت "مدينته". وتقابُل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة، بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبله وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصرا آخر؟ فى الرهان عى ما في العمر من "جمال" سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم. ويصبح العمر المرثى فى الديوان

بأسره هو عمر المخاطب الجماعي في ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لا يتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخوصها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف عن الباء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبيه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية. ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازى:

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها، أو تراوحها، بين قطبين هما التعبير والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى. لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة، تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد "الموضوع الجمالى" للقصيدة ومظاهره الحيوية. لا يطاردنا السؤال الملحاح "عمّ يتحدث؟" فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية ـ ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة – مفتاحَ الدلالة الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتح بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهى نبرة جهيرة ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسيّ ملموس، وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتحتل موقعها فى المنطقة الحيوية التى تشغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية. يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسناء فاتنة، ليست سوى "الثورة العربية" بلحمها ودمها:

أنا، والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس
نبحث عن غرفة،
نتسكع فى شمس إبريل
.. .. ..
إن زمانا مضى،
وزمانا يجيء!
قلت للثورة العربية:
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفيء!

امتلأ كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه في منفاه أجمل بناتها المعاصرات في ذروة شبابها: الثورة. على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماما عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختا كبرى لثورات العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل في المنفى. واللعبة التخييلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى. فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعا ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فيحضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفىء، لعله يستحضر لاشعوريا موقفا مشابها لامرئ القيس:

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه   وأيقن أنّا لاحقـــان بقيصرا
فقلت له لا تبك ويحـــك إنما   نحاول أمرا أو نموت فنعذرا

هذه البكائية الجديدة تجعل الصاحبة بديلا للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديما أم الثورة والمجد حديثا، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة "هالك" هى المسؤولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حسن الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة:

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها "سيناريو" بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة، لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفسى والموسيقي الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالي المشاهد. تنصب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسوّرة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى "مونتاج" مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعرى. يحكي عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزا كونية تعلو على الآنيّ الموقوت، يقول فى "أغنية":

أنت فاتنةٌ
وأنا هرمٌ،
أتأمل فى صفحة السين وجهى،
مبتسما دامعا
.. .. ..
أنت فاتنة
تبحثين عن الحب، لكننى
أقتفي أثرا ضائعا.

كان لابد أن نلتقي في صباي
إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا.

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداء من شوقى فى ذاكرة النص الخبيئة:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلاموضعا

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع، ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نفحة ياريسية، والهرم كهل مصرى، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الانسان، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد، بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى، بل يبدو كأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع،
يبحث عن نفسه فى المحطات،
مزدلفا فى سراديب معتمة
تتداعى به لزمان سحيق
.. .. ..
يوغل الجسد الآدمى الحزين
ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق
الى ظلمة،
تابعا أثر امرأة واجهته
فحوّل عينيه عنها،
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ،
حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى القدسى، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة. لكنه يعبر عما يحدث الآن، فالفعل مضارع وآني (يهبط، يبحث، تتداعى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها. المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت: لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة "الجسد الآدمى" فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل "مزدلفا، تابعا"، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتثاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته

وخلـوه مـن المعـنى مـثل حـركات القـردة. هـنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطـريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا "الجسد الآدمى" قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده،
ثم يدخل معتذرا،
خالعا عنه ما يرتدى،
جالدا نفسه بيديه،
يمزق أعضاءه ندما،
ويقدمها لقما للمعادن،
نابضة بالضراعة والخوف،
لكنه فى النهاية ينظر من حوله
فإذا هو ملقى به،
في بداية ذات الطريق
.. .. ..
كل يوم له هذه التجربة.

يلاحـظ القـارئ أن الطـابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان (كائنات مملكة الليل) أقرب إلى مـناخ (أربعـاء الـرماد) الإليوتى، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعبثية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة، ويترك لـبعض السـقطات السـيريالية أن تـلمع فـى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد "ويقدمها لقما للمعادن" تستعصـى عـلى الذوبـان الـدلالى، لكـنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا عـلى الطـريق، قبل أن تختمها بهذه النغمة الدورية "كل يوم له هذه التجربة"، فينتهى بها المقطع كمـا انـتهى بالقصـيدة السـابقة، ممـا يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازيـة، فتلعـب علاقـات الفصـل والوصـل دورهـا فـى تسـوير النص. لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصـبح هـو الآخـر، احـتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه الـنص إلـيه. إنهـا لحظـة المـراجعة فى استراتيجية الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته:

مـن بـين ١٦ قصـيدة يتضـمنها ديوان حجازى الأخير (شجر الأسمنت) هناك ٨ قصائد مهداة إلى شـخص معـين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل "طللية" و "أغنية للقاهـرة"، لكـنها جمـيعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نـص حجـازى لايداخلـه أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل ظل تعبيريا محددا ناصع الوضـوح موصـولا بـأنواع الخطـاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهـام، فـلا يصـبح هـناك مجـال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحمـيه مـن فداحـة الانكشـاف فـى الـنص التواصـلى المباشـر، مـع أن هـذه العتبات لا تحرق كل مسـتويات الدلالـة الممكنة فى التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتـباره شخصـا محددا – عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو

غيرهم - وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكان الكثافة التى تعتمد، فى تقديرى، على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: "منتصف الوقت" وهى مهداة بإبهام يسير إلى "جمال الدين بن شيخ" لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:

كأني فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلّي
يعريني فراغ عاصف يلتف من حولي
كأني فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،
كزهرة تشهق في منحدر السيل.

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة، وتحولات تجاربها الوعرة، فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى "أو" يلقي بنا فى فضاء المطلق الشعرى والوجودى معا، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل. إنه يقارب "حالة" ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطيق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح:

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تناديني
ولا تستعجليني!
لم تزل ريحي تهب
ولم تزل لي دورة اكملها
قبل غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلني؟ لا التاج معقود على رأسي
ولا بنلوب عاكفة على نولي!

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاملا ظل يخامره الشعور بالضياع فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختمار الصورة فى مرآة النفى فى لاوعي الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها: هل مازالت ريحى تهب، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقى فى منفاه الوطنى وما بويع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه. أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بينلوب المنتظرة عودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب

بـنقض غـزلها. هـذا التسـاؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصـيرة الإنسـان الواقعـى المعاصر لابـد أنـه يعكـس سـاعات طوالا من الحوار بين الشاعر وصديقه المغـترب الأبـدى عـن العـودة ومشـكلاتها. لكـنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى مـنطقة الشـعر البعـيدة عـندما يقـف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقـرّاءه، بحيـث يصـبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية، وغلبة نموذج الأمثولة مؤشـرا لـزيادة كـثافة القـول وامـتلائه المفعـم بـروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين. وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره:

أقول لهذه الأرض البعيدة!
أشرقى من عتمة!
وتجسدى من كلمة!
وتشردى مثلى
أقول لها:
لقد متُّ معى، فابتدئى الآن معى
يا وردة تزهر فى المحل
أقول لها: اتبعينى لا تنادينى
ولا تستعجلينى!
إننى أمضى علي رسلى
ولى شرطان ينبلجان يوما فيك
حينئذ يلوح شراعى الضليل،
أبيض فى غروب الشمس أومنتصف الليل
وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة.. على نولى!"

ومـع أن كـل ذات شـاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسـيرا فـى خطـاب هـذا السندباد ذى الأشرعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شـوارع بـاريس، وبرفقـته عشـيقة صباه "الثورة العربية"، لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطـنه قد مات فى غيبته وآن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشـعراء ولا نـزقهم البطولى الصبيانى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى: "لا التاج معقود على رأسـى، ولا بـنلوب عاكفـة عـلى نـولى" خاصـة وهـى تجمـع القصـيدة فـى منديل معقود، تتكثف شـعريتها بقـدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصـيلى الـبارز، وإن كانـت قـد ضـيعت بشـكل مـتعمد كـثيرا مـن نـبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائـية، لكـنها تظـل شـاهدة عـلى قـدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.

شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد

عبد السلام المسدى (*)

ليس من شرعية فى الحديث عن الأدب إلا من خلال إحساس به أو من خلال إدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لذة النص ولعبة التفسير، ولايستوى للنقد خطاب ما لم يستقم بالأدب نص: هو النص الشاهد والمشهود.

والأمر أعظم شأنا وأشد سطوا عندما يتجول الأدب بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها المرسل، ويلج أزقة التركيب الشعرى التى بوجودها وهيأتها تنبئ عن الأدب قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والضفائر التواء عندما ينيخ السؤال على مرابض الشعر فى علاقته بالزمن وفى تشابكه مع عوالم الإنسان. والشعر والزمن كالشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات؟ وليس لهذا السؤال هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو بسؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نظن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعدد. وتعدد هذا كتعدد ذاك: مورده الزمن الذى هو جوهر التاريخ.

فإذا التقى - بالانحناء والتوازى أو بالمكافحة والتقابل- كل من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والذائقة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عينى لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان، لهو سؤال ذو حظوة بين أسئلة الإنسان العربى، ولقد نرى أنه إلى أسئلة الفطرة أقرب منه إلى أسئلة المخابر، ولقد نرى أيضا أن الأدب إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، و بان أن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعى تخلق بين أجنة الفكر المثاقف، وليس هو من أسئلة الأنابيب التى يولدها الدرس التعليمى.

وفى لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المثاقف، نقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يروم أن يسيج ما يتأبى عن الحصر:

فإذا سلمنا بأن اللغة - أيا كانت فصيلتها - تتطور، وسلمنا أيضا بأن الأدب المكتوب بها يتطور بتطور سياقات تداولها، وإذا كان الشعر- بما هو نسيج مخصوص بين أنسجة البناء اللغوى

(*) المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧.

– يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنساقه لأنه يتصل بالانسلاخات الآتية على جسد الشعر، أفلا يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطور الشعر من بابها المضاد بحثا عن سورها الخلفى فنتساءل عندئذ– فى خضم الجدل الحائم– عن حيثيات نكران تطور الشعر، دونما فصل قسرى بين ما هو أدب وما هو فكر وما هو من لوازم المثاقفة!

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخى، وهو يأتى على قواعد الفن بعد أن يئس من إرباك معيار اللغة، وهو التغذية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التى ليس من همها أن تنطلق من موضوع الأدب، وإنما تعرج عليه تعريجا فيستبقيها الأدب من الزمن أكثر مما كان أهلها يقدرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذى يروم لنا أن نقول فيه: كيف تستوى أداة الرفض فيما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حتمى البداهة عند أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطور الشعر وكيف تتشيد بناية النكران فى ضرورة انسجام قوالب الفن الشعرى مع قانون الزمن التاريخى؟

وما الآلة؟ وما الأداة؟

لسنا نعنى وسيلة التعبير التى قد تكون كلاما فخطابا، وقد تكون إقصاء فسلوكا، ولكن ما نقصد إليه قصدا هو الأدوات الذهنية، ذلك أن الموقف الرافض لضرورة التطور يستحثنا على البحث فى أدوات التفكير الرفضى، والسبب الجلى هو أن رفض التطور ملازم فى جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الرافضين للتطور أحرص الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هى الخصيصة الملازمة.

وقد يكون من فوائض القول ونوافل الإيضاح أن نعرج على دلالة "التطور" كما نستخدمه بالقصد الواعى: فهو التبدل مطلقا، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو "التحول" على معنى العبور من حال إلى حال؛ ذاك الذى كان الأجداد يطلقون عليه لفظة "الاستحالة" قبل أن تحل فى الاستعمال محل لفظة التعذر.

والمهم هو أن لفظ التطور لا يحمل أى شحن معيارى؛ إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يوهم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقها من ذلك ما لحقها لأن الناس قد نزعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل المتشابهات أو فك ارتباط المتجانسات.

وأيسر التبصر أن نقر بأن لفظ التطور هو باق على حياده فى الدلالة لأنه قرين التبدل والتحول رغم الشقائق المعنوية التى ينبئ عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيغادران درجة الصفر هما "التقدم" مرفوعا إلى علامة الإيجاب، و"التأخر" مرفوعا إلى علامة السلب.

ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يجيئه من انزلاق تأويلى: فالرفض الذى نبغى أن نعالجه ونروم أن نعالج مسبباته من خلال أدواته هو رفض اعتبارى لأنه يجوس فى مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودى.

إن الأصوات الرافضة لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصياع قوالبه للمكون الفنى المتغير لأى أصوات يعلم أصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لاينفون واقعا حاصلا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولا غير افتراضى. إن أصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنهم لايرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. وهذا يعنى – من وجهة نظر نفسية جماعية – أن الرافض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو فى عميق اللاشعور يقر بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحى بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلا. ثم إن هذا يعنى، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة

إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصداق التاريخي على الظاهرة الطارئة وإن عاشرها وعاشرته إلى حد الألفة أحيانا.

إن بين رفض الإقرار بضرورة ما يقع ورفض قبول ما هو واقع مسافة ذهنية شاسعة، ولكنها من المسافات التى تتمكن آليات الثقافة الجماعية من اختصارها فتغدو عند بعض الناس كأنها خطوة يسيرة، بينما تظل عند عامتهم كأنها غير ذات معنى، ولذلك يستوى لديهم التسليم بحدوث الظواهر والقول بضرورة حدوثها. إن سؤالنا يحوط، إذن، بآليات إنتاج الرفض، لاسيما وهو الرفض بالمقايسة وليس رفضا بالأصل، وهذه المقايسة تتراءى لكل ناظرحينما يفحص أضرب الخطاب المنسوج على تطور الشعر فيلقاه حاملا بين حناياه ثلاثية متلازمة الأركان سواء أجاءت بوعى صريح أم تسللت بين طيات التضمين: الشعر كما كان والشعر كما هو الآن، والشعر كما يجب أن يكون.

هى ثلاثية، إذا اعتبرنا مقاسم الزمن، قلنا إنها فيزيائية، وإذا اعتبرنا علاقة الذات بالوجود قلنا إنها ثلاثية أنطولوجية فسؤالنا يحتمى بأدوات الكشف المسقطة على بناء الحد كيف يستوى معماره فى الثقافة الجمعية المحتشدة، وكيف تتراصف لبنات الجدار النفسى فتنشئ غشاوة ذهنية متلبدة تحجب فرحة إلقاء السؤال من الذات الشاعرة إلى الذات المنفعلة بالشعر.

هو - فى كلمة - سؤال مضاد لأنه يقتنص البؤرة التكوينية فيتوسل بالاستقراء المساعد على التعليل، ولأنه يشرئب إلى الإخصاب المعرفى بتحريك سواكن السائد وقذف الحجارة فيما ركد من ماء الثقافة فيتحول إلى سؤال استشرافى يعالج بالإجراء حقيقة ما هو واقع قبل أن يتحسس ما هو آئل.

ودونما سطو على مملكة المعارف المغذية للبحث الجمالى، وفى غير إجحاف بحقوق الأدب والنقد وما إليها من شعر ومن نثر مرسل وغير مرسل، من اليسير علينا الآن أن نتبين كيف ولجنا إلى حلبة البحث فى آليات الإدراك بالمقصد الأشمل، وأن نتبين لم جعلنا سؤال الشعر ذا حظوة مرموقة بين أسئلة الإنسان العربى: فها هو يهاجر بنا إلى أقاليم يراها الحس الجمعى متنائية ويحط بنا فى المرابض التى يخيل للناس أنها متدافعة، فيصرون على تشييد الجدران بينها حماية للشأن الفردى وحرصا على سلامة الفكر الجماعى.

ولكننا نفسح الأبواب بين المقاسم على أرض الفكر، فإذا المناطق التى تبدو نائية عن حقول الشعر تتعانق، وإذا بسؤالنا النقدى يتناظر إلى حد التماهى مع السؤال الثقافى والسؤال الحضارى وكذلك النفسى والذهنى.

من هنا، ساغ مفهوم الزمن المضاد لأن ضديته إنتاجية وليست ضدية تقويضية، هو مفهوم للزمن جديد لا يلابس الزمن الفيزيائى، ولايخالط الزمن اللغوى، ولا هو بممتزج مع مفهوم الزمن المنهجى الذى أقامت المناهج الحديثة فلسفتها عليه: إنه الزمن الرافض لقانون الزمن. نعم إنك كلما تعاملت مع الظواهر وأنكرت على الزمن حقه فى تغييرها أو أنكرت عليها حقها فى الانصياع إليه فإنك قد خلقت فى ذهنك مكونا جديدا من مكونات التعامل مع الزمن، وبالتالى مع الإنسان، وأخيرا مع التاريخ. عندئذ تكون قد حكمت بأن تعامل الزمن الصائر من خلال نكران فعل الزمن الذى هو محرك الصيرورة بلا خلاف.

فمَن الأولى بإلقاء السؤال ومن المنتدب لكسر جدار الصمت حول حيثيات النكران؟

إن الشعراء يتخاصمون حول قوالب الشعر ويتخالفون فى أمر تطورها، ولكنهم وهم يتخاصمون ويتخالفون لايخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل قلعة موضوعهم. وكذا الأمر مع النقاد فهم يتجاذبون بساط الأصلح من داخل سياج النقد الذى هو الطوق الحاضن للأدب بما

فيه الشعر. فهؤلاء وأولئك يبحثون في حيثيات الإقرار: إقرار القالب المختار من خلال نفي القالب المرفوض.

وخطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذى بينهما إنما يمس طرائق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب، ويمس سبيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات الإبلاغ فى أساسياته الذهنية كان اللغوى هو المطالب بإلقاء السؤال ثم بتقديم المعاضدة المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه.

واللغوى الذى نعنيه هنا ويعنينا هو اللغوى المهموم بقضايا اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك المسكون بهاجس الأداة الكلامية من حيث هى بناء ووظيفة فى آن ومن حيث هى استراتيجية تواصلية، وخطاب يتغذى بمردوده، ثم من حيث هى آليات دلالية، ثم- أو فى الوقت نفسه- أداة سيميائية منغمسة فى حوض واسع من القرائن ذات الإفادة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراصد يتهيأ اللغوى لطرق بيت الشعر من بابه الخلفي: كيف تتشكل حيثيات الإنكار عند من ينكرون صيرورة الفن مع جداول الزمن. واللغوى، إذ توكل إليه مهمة السؤال؛ يحمل بمغامرته وزرا محددا هو وزر شذوذ السؤال. ولكن ما لديه من أفق يغاير أفق الناقد يؤهله لإنجاز عملية التجاوز المنسوبة بدءا إليه، وذلك بأن يتحول الإشكال على يديه سلما درجاته هى درجات الترقى نحو الظاهر؛ نعنى أنه ينجز الخطى نفسها مع اللغة عند دراستها: يبدأ بالإنجاز الفردى وهو كلام الأفراد، وينتقل إلى النسق النوعى وهو لسان الجماعة، ويرتقى إلى الظاهرة الكلية التى هى خصائص اللغة الطبيعية.

فاللغوى مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذى هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتمادا على مناضد الارتقاء من الفردى إلى النوعى إلى الكلى. هو هذا البحث فى المفاصل الرأسية استكشافا لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولا، ثم بين خاص الخاص والعام المطلق الذى هو الكلى.

عندئذ، يتضح المشروع من أحد جوانبه: أن يكون البحث فى الشعر بحثا فى الكليات.

ليس ابتداعا أن نبحث فى كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفا أن نبحث فى كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذى حقه أن يستقل بذاته هو أن نحول البحث فى علاقة الشعرى باللسانى إلى بحث فى الكليات.

من قبل، بحث الأجداد فى الشعر فاستجلوا - بما توفرت عليه معارفهم - بعضا من حقائقهم فأخرجوها ضمن حقائق الفن القولى، وإذا كان منهم كثيرون قصروا جهدهم على الفردى من الشعر العربى، وكثيرون آخرون وقفوا همهم على الفردى وعلى النوعى معا، فقد كانت منهم طائفة اخترقت حدود الدائرتين فبحثت فى الكلى وجاز لها أن تتكلم عن "الشعر" بكل الاستغراق الذى يستوجبه التعريف.

وكانت محطات. برز فيها أعلام رواد يتحدثون إليك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك فى تيسر باهر بين الفردى من الشعر والنوعى منه والكلى فيه. ولئن تفاوتت الدرجات بينهم فيما هو وعى غامض بالفروق أو هو وعى صريح، فإنهم - فى هذه الخامة الذهنية وفى هذا الانكشاف الإدراكى- وردوا حياض منهل إنسانى حامل واجترحوا مجالب سلالة واحدة: للجاحظ بينهم فضل السبق والتأسيس، ولابن طباطبا فضل تفجير المفاهيم، ولابن سينا انسراح الملكة قولا للشعر وقولا فيه، ولابن رشد القوة التى تكسر حواجز الثقافات، ولابن خلدون ما ليس لغيره فى حدة النظر مع سكينة المزاج واتزان المعرفة، ولحازم عنف الترتيب القاطع وسطوة اعتصار المجردات.

كلهم قالوا فى الشعر قولا: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هى عند غير العرب وكما هما- قبل العرب وغير العرب- عند الإنسان. وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضى أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية

مـا كـان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التى نصوب نحوها إبرة الحقن: وكانت الـريادة الزمنـية لشـكرى محمـد عـياد، ثـم جـاء بالتجاوز النوعى جابر عصفور فى مصنفه (مفهوم الشـعر: دراسـة فـى الـتراث الـنقدى) ١٩٧٨، وتـوالى الجهد مع إنجاز ألفت كمال الروبى (نظرية الشـعر عـند الفلاسـفة المسلمين مـن الكـندى حـتى ابـن رشد) ١٩٨٤، وإنجاز حمادى صمود (فى نظـرية الأدب عند العرب) ١٩٩٠ الذى يستوفى فيه مشروعه السابق (التفكير البلاغى عند العرب: أسسـه وتطـوره إلى القرن السادس) ١٩٨١، وقد حرص على تنبيه القارئ بأنها مشروع قراءة، فجاء مشروعا متميزا.

إن مسألة الشعر- بمجرد النفاذ إليها من خلفيات الإقرار والإنكار- تتحول إلى مشروع منهجى بكـل مـا فـى اللفـظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثى خلية مركزية هى نواته التوليدية الـتى مـنها يفيض الفائض وبه تزكو الإضافة: أفلا يجدر بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطور قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التى يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة. هذه النظامية التى ترفضها الذائقة السائدة، أو لنقل- على وجه التحرى- هذه النظامية التى تغدو سببا فى تولد خطاب الإنكار ذاك الذى يصادر على رفض الذائقة لها.

إن الـذى نعنـيه بنظامـية القصيدة الحديثة ينصب على أنساقها التركيبية: أى على نحويتها السياقية والمقامـية فى الوقت نفسه، ولكن الذى نجتهد فى ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص "نحويـة" القصـيدة الجديـدة فـى ذاتهـا ولذاتهـا، وإنما يرتبط بمعيار المخالفة؛ أى بمقياس الفارق حيال مرجعين: مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الذائقة الشعرية المتحكمة.

لـنقل مـتعمدين اجتلاب اللفظ الدخيل بقصد تحقيق الوخز الذهنى المنشط للإدراك المطابق عبر انشقاق المدلول عن عرفية الدال: لم لا نتصور استنباط "جراماتولوجيا" للشعر الحديث؟!

أو لـنقل- متوسـلين بإحـياء المصـطلح الـنحوى بعـد تعديل مقصده السياقى- لم لا نبحث عن أجرومـية لهـذه القصـيدة الجديـدة، ولكـن باعـتماد آلـيات الزمن المضاد، أى آليات الزمن الرافض لقانون الزمن!

لم لا نقـوم بمـا قـام بـه ابن أجروم عندما اعتصر من نحو سيبويه نسقا تصنيفيا لأبواب النحو العربى أقامه على معيار الوصف فجمع فيه بين المتجانسات وتخطى فيه حواجز المتخالفات؟!

أو لم لا نتسـاءل عما كان بإمكان الخليل أن يفعله لو قدر له أن عاش عصر القصيدة الجديدة، وأنـه- بدافـع التنظـيم اللغـوى، وبحافـز جمـع الهوامـل فـى أنسـاق شـوامل، وتحـت ضغط وعيه الرياضى الكاسح – قد رام إنجاز ما سبق له أن صنعه بالشعر العربى كما وصل إليه؟!

ولكـن، لنسـارع بـالقول إنـنا نلقى السؤال من دائرة الموقف النقدى لا من دائرة علم العروض؛ لأن همـنا أدبـى فكـرى ثقـافى إذ نبحـث فى مفسرات الرفض بغية تثبيت قواعد القبول، ونتعاطى إجـلاء الـنقض لإيضاح غياب الإقرار، ونعالج الزمن الشعرى المضاد لإثبات الزمن الشعرى الأساس. فمـا ننشـده هـو – إن جاز الجمع والضم- "علم عروض نقدى"، أو هو أجرومية للتواصل من خلال نظامية للعلاقة.

وبـناء عـلى كـل مـا سـبق، يـتأكد لديـنا أنـنا فى حيز دقيق جدا هو بالتمحيص نقطة تقاطع وظـيفة اللغـوى مـع وظـيفة الـناقد. ولاشـك أن الإنجاز يقتضى نفسا طويلا، ويقتضى تضافر جهود الباحـثين، وهـو فـى كـل الأحـوال مغامـرة منهجـية: إذا تبين أنها مأمونة عاد فائضها على النقد أساسا، وإذا تبين أنها مجازفة لم تستوف شروط السلامة فإن النقد غير مطالب بأداء ضريبتها.

وفـى المستهل لا مهـرب مـن الإفضـاء بقـاعدة العمـل الأساسـية الـتى نـتحرك داخل فضائها ونسـوقها فـى قالب الحقيقة العامة التى هى عندنا بديهية فى ذاتها ولكنها تبدو خلافية فى الظن

الشائع. ومورد أهميتها هنا أنها كثيرا ما تستنفر الموقف الرفضى فتكون كالسبب المباشر فى إنكار الجمهور تطور قوالب الشعر بحسب تطور العصور الثقافية.

هذه الحقيقة التى تقوم مقام المرجعية المولدة هى نسبية الذائقة الشعرية وهى - فى حد سياقها الذاتى وكما نراها - نسبية محكومة بنسبية الذائقة الفنية مطلقا. إنها نسبية بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات، وهى أيضا نسبية بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلحظ تبدلا فى الذائقة الفنية من عصر إلى آخر وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التى تخصنا فى سياقنا المنهجى الذى نحن بصدده هى هذه. نعنى النسبية المحكومة بمعيار الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة.

إن أول بواعث نكران القالب الشعرى الجديد وأول حوافز الإصرار النقضى هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التدريج، وهى مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الثقافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصدق على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحِجاج نلقيه على كل تفكير لجوج بشأن الظواهر الحضارية الإنسانية عامة لقلنا: كيف لا نقر نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية - سواء فى نطاق الفن عموما أو فى نطاق الفن القولى على الخصوص- والحال أن فى تاريخ الشعر العربى القديم نفسه أمارات انسياب من طور ذوقى إلى آخر. ويكفى للشاهد لا للإحراج أن نقارن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هى القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثانى من عهده:

فمن معلقات الشعر الجاهلى إلى شعر الغزل فى الحجاز إلى شعراء العهد الأموى إلى المولدين فى مطالع العهد العباسى: ليس الأمر مجرد تغير فى المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة وإنما التطور أبعد مدى فى أعماق الذائقة الشعرية أساسا، ولكننا نحن الآن بعد ثلاثة عشر قرنا قد لا نقدر معنى التغير فى مستوى الذائقة المتقبلة. فنحن نتلقى كل تلك الأشعار فنقيم بيننا وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلى. نحن نقرب بينها لأنها فى ضوء المسافة الثقافية، وبالتالى فى ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعا على مسافة منا تكاد تكون واحدة لابتعادنا عنها فى الزمن، ولكنها تتباعد كثيرا فيما بينها. ولو انتقلنا فى الزمن الاعتبارى نحوها لأدركنا تباعدها، ويكفى أن نقارن ما لدينا اليوم من أية ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل وبالقرنين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يرد به المنكرون لتطور الذائقة الفنية، والحال أن التبدل اليوم يمكن أن تتراءى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر فى عمر الجيل الثقافى الواحد.

أفلا ننظر إلى الموسيقى على سبيل المثال: ألم يطرأ تغير متدرج فى ذائقتنا الموسيقية داخل النغم العربى الواحد، بل ألم نستند - ونحن المجموعة الثقافية واللغوية والحضارية الواحدة - إلى قيم غنائية متنوعة؛ إذ من ينكر تميز الأطباع الموسيقية بين نغم حجازى وإيقاع خليجى ولحن مغربى وفن "مألوف" أندلسى وطرب شامى وأنغام يسوقها وادى النيل.

واليوم، ألا نرى إلى نفسنا كيف تطبعت ذوائقنا الفنية منذ انتشر التواصل الموسيقى العربى: من كان يستنكر بالأمس نغما أصبح اليوم يستلذه، وما كان بالأمس نشازا تعزف عنه آذان أهل هذا القطر العربى أمسى اليوم تطريبًا يستلذون به ويستدعونه.

والأمر مطواع كالنفس فى انصياعها.

وستكون المسألة أكثر بداهة لو استذكرنا ما كان عليه الذوق الموسيقى فى حضارتنا منذ القرون الخوالى أيام زرياب أو أبى الفرج، وكيف لنا به فى أيامنا إيقاعا ونغما أو عزفا وتقصيدا، وهل ننسى أنهم كانوا على مسافة كبرى فى تبدل الأذواق الطربية عما كان عليه قبلهم حداء الصحراء؟

ثم ما لنا ننسى ماطرأ على ذوقنا الموسيقى- نحن العرب جميعا - منذ تلطف عباقرة الموسيقى العربية المعاصرة فمزجوا ألحانهم بإيقاعات ونغمات استوحوها من الموسيقى العالمية. أفلم يكن ذلك مدخلا جيدا للاستئناس بذائقة موسيقية مغايرة لما كانت أجيال كاملة تألفه. ومدخلا جيدا لاكتشاف أصوات آلات جديدة وترية وغير وترية. ومن كان يجرؤ منذ أربعة عقود على الحديث عن بتهوفن وسمفونيته الخامسة حتى جاء من حقن بها لحنا من ألحانه التى انشد إليها الذوق الموسيقى العربى انشدادا.

وهل من مبدع يقرض الشعر أم هل من ناقد يقول فى الأدب قولا لم يسبق له أن جمعته ظروف ما، على أرض ما، فى رفقة ما، بقطعة موسيقية من أقاصى الأرض أو من أقاصى الأذواق - زنجية أو مكسيكية أو صينية أو من أدغال الأمازون - فسمعها وأعاد. ثم كرر وأصغى حتى ألف واستطاب، ثم أدمن ثم عشق اللحن ونادى له، حتى تراه يعجب ممن يصغى معه فلا يبدى إعجابا من أول سماع.

كذا نفهم بملامسة التجربة الحية ما يعنيه الفلاسفة وعلماء النفس بقولهم: "العادة طبيعة ثانية"؛ لأن المؤالفة بداية طريق التطبع، والتطبع بحث جديد عن ذوق جديد فى ظل عيار جديد، ومن استعصى عليه قانون التطبع سارع إلى الإنكار.

ومن ذهنية الإنكار نفسها تقوم فى عصرنا مواقف جيل الكهول من الأغنية الجديدة، تلك التى يصطلحون عليها - تجريحا وغمزا - بالأغنية الشبابية، والأمر فى هذا المقام أبلغ خطرا فى جحود فعل الزمن على الذوائق.

إن القضية فى صميمها تغير على مستويين: مستوى الإيقاع الذى اكتسحته البرمجة الآلية ومستوى التقبل بفعل حضور تقنيات الصورة ولاسيما مع الغناء الاستعراضى حيث تتضافر إلى حد الانصهار الحاسة السمعية والحاسة البصرية، فتمحى كل مراسم الذائقة الموسيقية الموروثة لتحل محلها منظومة جديدة من آليات التقبل ومنعكسات الاستجابة.

إن التبدل يعترى كل الظواهر الفنية فيأتى على كل الذائقات الشعورية، ألا ننظر إلى مقاييس الجمال فى ذاته، نعنى جمال الخلقة الآدمية: كيف حملها لنا موروثنا الحضارى وكيف هى لدينا الآن سواء أكانت متصلة بالمرأة أم بالرجل!

أما لو خرجنا عن إطار حضارتنا العربية وعن مرجعياتها الثقافية فسنصادف من الأدلة ما يخجل به كل متردد فى الإقرار بناموس التبدل: فهلا تأملنا الظاهرة من خلال فن النحت، وفن الرسم، وفن التمثيل المسرحى، وذلك فى الخطين الزمنيين: من ثقافة لأخرى فى الزمن الواحد، ومن عصر لآخر فى الثقافة الواحدة. بل لا ضير من المواصلة: الفن الواحد من ثقافة ما فى زمن، إلى ثقافة أخرى وفى زمن آخر.

لعل أصل المعضلة فى غفلة الإنسان عن نسبية الذائقة الفنية كامن فى تلك الثنائية العجيبة التى ينساها الناس أو يتغافلون عنها، وهى ثنائية المقوم الطبيعى حيال المقوم الثقافى فى كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يخيل إلينا أن المعايير الحسية المولدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار؛ كلها تحتكم إلى ما هو لصيق بالطبع، فهى بالتالى متأصلة فى الذات كأنها محايثة لخلقتها أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سليلة الأعراق.

إن هذا الوهم الخادع هو الذى يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة لبعدى المكان والزمان، فلا هى مرتهنة بهذا ولا هى متحددة بذاك، فيظنون أنها مطلقة.

إن اصطباغ الثقافى فى نفس الإنسان بصبغة الطبيعى قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أنساغ الكيان الاجتماعى للإنسان، أليس شائعا بل مستقرا ظنُّ الناس - تحت وقع هذه المرآوية

بين الحقيقة والوهم الخادع - بأن اللغة ظاهرة وراثية يناولها الآباء أبناءهم بعد أن ورثوها عن الأجداد!

ليس من العسير، البتة، الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثى فى مسألة اللغه، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقًا، وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأية شريحة من شرائح المهتمين بالأدب أو بغير الأدب. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلابس الذى يحصل فى ذهن الإنسان فيجعل الثقافى فى ذهنه طبيعيا، أو يجعل الطبيعى ثقافيًا، وخذ للشاهد ما ينشأ بين كل فرد واسمه الذى اختاره له أبواه منذ ولادته علما عليه وميسمًا، ألا ترى إلى التفاعل الوجدانى كيف يغرس فى ذهن الإنسان القناعة بأن اسمه لم يخلق إلا له وأنه لم يخلق إلا لذلك الاسم.

فى أمر الشعر لدينا، وفى مدى الإقرار بسلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ وعلى انعطاف الزمن المضاد على "الزمن الأساس" من انزياحية الوعى النقدى - نعنى "أناكرونيته" - التى هى لحظة الانفصام بين الزمن الطبيعى والزمن الاعتبارى، حينما تنفجر شظاياه بين الفينة والأخرى. ولو ابتغينا شاهدا بالغ الإيماء والدلالة لاتخذناه من هذا الاهتمام العربى المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار حول (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) وهو أطروحتها التى أنجزتها منذ زمن، فقد انبثق فجأة وعى جديد فى مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجتزئة قام بها زهيرمجيد مغامس وراجعها على جواد طاهر (بغداد- ١٩٩٣). وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصرى، وحاولت بعض المؤسسات الثقافية النسج على المنوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التى رجع فيها أصحابها إلى هذا المصدر المهم من مصادر التأريخ لحركة التجديد الشعرى فى الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظى الذى ينال وعينا النقدى فى "أناكرونيةٍ" عجيبة التصدى المباشر لنسف من تربع على منصة التجديد الشعرى حتى غدا رمزا لذاته وهو على أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه (أدونيس منتحلا) فى طبعته الأولى سنة ١٩٩١ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين (مدبولى- القاهرة) وعنوانه (أدونيس منتحلا: دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟).

ولسنا عاكفين هنا على الوجه النقدى من القضية، وإنما نهتم بمكونات الخطاب النقدى من حيث هو خطاب فكرى ثقافى يروج ويؤثر، ومن حيث هو منهج يستند إلى مرجعيات ثم يحكم الذائقة.

يقول كاظم جهاد فى مستهل الطبعة الثانية:

حرصت فى هذه الطبعة على الإفادة مما قيل أو كتب فى الطبعة السابقة سلبا أو إيجابا. لطفت أولا لهجة الكتاب، وهذه هى الأمنية التى عبر عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممن أكنُّ لهم الاحترام وأقر لرأيهم بالموضوعية. هكذا يتحول الكتاب فى هذه الطبعة من مقال سجالى إلى بحث نقدى. الآن يجد القارئ أمامه وثائق وتساؤلات، ولن يفعل اعتدال اللهجة فى رأيى سوى أن يشدد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته: لقد ذهب الهجوم وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضد تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقيا؟

وإذا بنا من جديد - ودون قصد من منشئ البحث فى الانتحال - وجها لوجه أمام أنموذج من خطاب الإنكار: أهو إنكار الجدة من خلال إنكار ادعاء الجدة، أم هو إنكار انتحال الجدة من خلال التشهير بانتحال الشعر وبانتحال النقد؟ سيان عندنا فى هذا المقام الذى نغامر فيه بالبحث

فـي الآلـيات الذهنـية المحـركة لـلمواقف النقضـية ذات المـرمى الاعتراضـي أكـثر من اهتمامنا فيه بـالمقولات السـجالية ذاتهـا. فـنحن مع الشعر كأننا على منوال مارسيل بروست في رواية تاريخية تحكى قصة ذائقتنا الفنية (بحثا عن الزمن النقدى الضائع).

إن النتـيجة الطبيعـية لقـانون تطـور الذائقـة الشـعرية تتمـثل فـى التبدل الطارئ على العمود الفقـرى لماهـية الشعر كمـا اطرد فـى أحاسـيس الـثقافة العربـية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذاك العمـود، فـيه نسغه ومـنه رؤاه؛ إذْ على أعمدته يشيِّد المعمار الشعرى بأكمله. ولابد لنا أن نستذكر فـى هذا الباب بالتحديد طبائع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطبائع، وما يترتب على تـلك الفـروق مـن اخـتلاف أنسـاغ الشـعر مـن أمة لأخرى ومن ثقافة لأخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة.

ونـريد فى هذا المنعرج من البحث والتقصى أن ندلى برأى نسوقه إلماحا على أن يوفى حقه فى غـير هـذا السياق، وهو أن الظواهر المتقارنة بين اللغة والإبداع باللغة على ضروب، من بينها ظواهر لا تـدل فـى بـاب الكلـيات اللسـانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية: فما هو كلى - لأنه عام يشمل الألسنة الطبيعية كافة - هو مبدأ النظامية فى قول الشعر، تلك التى تتطلب شروطا محـددة لتحصيل التناسـج بـين الـلحمة والسـدى فـى الأداء الإبداعى تتجاوز شروط النظامية التى يـأتلف بهـا الأداء الإبلاغـى والـتى هى مشروطة بالأصوات والصرف والنحو اعتبارا لقوانين ائتلاف الحروف فالكلمات فالجمل.

أمـا المـادة الأولى التى تتكون منها اللحمة ويتكون منها السدى، فأمر مختلف باختلاف طبائع الألسـنة، إنـنا فـى فـن الشعر - من موقع الرصد المتعالى على النوعى والمتسامى نحو الكلى - كأننا مـع فـن الرسـم: الإبـداع متأت بصرف النظر عن طبيعة الجسد المرسوم عليه أورقا كان أم خشبا أم معدنـا أم قماشـا أم طـلاء عـلى الجدار، وبصرف النظر عن مكونات الأصباغ أمائية هى أم زيتية أم كيمياوية أم هى قطعة من الكلس أم قلم من الرصاص.

والأمـر فـى الشعر كالأمر فى الرسم؛ كلاهما نظير صناعة النسج: يبدع فيه المبدعون فى الرداء وفـى الـلحاف وفى الأزياء كما فى السجاد، ويبدع المبدع أن كان المختوم عليه صوفا أو قطنا أو وبرا أو أليافا صناعية مركبة.

إنـنا إذ نصـوغ رأيـنا فإنمـا نسـتند - مـن حيث المرجعيات الأولية لا غير - إلى الحسم الذى فصلت فـيه الـنظرية اللسانية أمر اختلاف الطاقة الإبداعية الشعرية مما نعلمه الآن فى ضوء علاقة اللغة والأدب فى ضوء أنموذج اللسانيات الذهنية.

إن هـناك فى كل لغة ضربين من المراحل التى يقتفيها تطور الذائقة الفنية: الأولى قد نصطلح علـيها بالمـراحل النشـوئية، والثانـية قد نسميها المراحل الانسلاخية بالمعنى "الميتامورفوزى" الذى يتداوله علماء الأحياء.

فهـل لـنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التى فرضت نفسها على الشعرالعربى بصـرف الـنظر عـن مدى تغلغلها فى مسام الذائقة العربية كليا أو جزئيا. وبما أن الإيقاع هو العمود الفقـرى لمعمـار الشـعر، فهـل لـنا أن نرصـد الأطـوار الإيقاعـية المولـدة لحيثـيات تبدل تلك الذائقة الشعرية على وجه التدقيق؟

سـنقول إن الأطـوار الإيقاعـية ثلاثـة تـتحدد فـيما بيـنها بمَفْـرقين همـا الضـابطان للحظـتين انسـلاخيتين بـذاك المعـنى الـذى يصـور بـه عـلماء الأحـياء أطـوار نمـو الكائـنات الحـية: بعضها يسـتكملها بعـد الإخصـاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعى الأول فكان قائما على شعرية البيت، وأما الطور الثانى فقائم على شعرية المفاصل والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية، إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا – على أقل التقديرات – يفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعرى ينخرط السامع أو القارئ فى الآلية الذهنية والنفسية التى تجعله متحفزا للإسهام فى إتمام البناء، هى شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبى كى يستوفى حق الشعر.

وهل نحن فى حاجة إلى استقراء الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الذهنية المتحكمة، فقد لا نضيف جديدا لو عرجنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعرى نحويا ودلاليا. ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت لمتلقى الشعر العربى أن يقتطع البيت يستشهد به، والأبيات المتفرقة يجمعها المستشهد مستدلا بها على ما يريد، ومؤلفو المختارات يسوون من تناثرها وحدة كأنها متماسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتى سيدة الغناء لقصيدتين من قصائد إبراهيم ناجى سوّاهما على البحر الواحد والقافية الواحدة فتقتطع من هذه أبياتا وأبياتا من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تعطيها اسم إحداهما ثم تؤديها فلا يعرف جمهور الناس من أمر الشعر إلا أنه قصيدة "الأطلال".

ولكن الأفصح دلالة والأبلغ استدلالا هو أن شعرية الاستكمال هذه تستدعى – ضمن ماتستدعيه – تعاملا خاصا مع قوانين التواصل اللغوى والشعرى كما هى سائدة على مستوى الكليات اللسانية، فالشعرالنسقى فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع ذاك الذى يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقى غير منتظر لما يظهر فى سلسلة الخطاب، سواء منه الأدائى الإبلاغى أو الفنى الإبداعى، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، وفكرة خيبة الانتظار فى معناها الأسلوبى المرتبط بالعدول، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع.

والأمر فى جملته يرجع إلى النظرية الوظيفية فىاللسانيات العامة، فلقد تَحدَّد بأن الشحنة الإخبارية عند التواصل اللغوى تقاس بمدى المعلومية فيه، ويقصد بها مدى جهل السامع بمضمون خبرها أو مدى علمه بذلك، وبناء عليه يقال إن الكلام يفقد على التدريج علة وجوده كلما جنحت الشحنة الإخبارية نحو الصفر.

فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقى، تذكرنا كيف أن من قرائن إبداع الشاعر فيه أن يركب الأبيات فتكون بنيتها النحوية ومن ورائها بنيتها الدلالية موحية للسامع بخواتمها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتحول حدس المتلقى بما يمكن أن يرد فى نهاية البيت سمة دالة على فحولة فى القريض تطابقت مع خصوبة فى الذائقة الشعرية لدى المتلقى، والحال أن ذلك هو عين الدليل على انحدار الطاقة الإخبارية نحو درجة الصفر. ولكن نسقية الإبداع هنا مبنية على مناقضة قانون التوقع واللاتوقع، كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ "الانسلاخ" الأول الذى هو "انكسار" فى معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية من سلالة القرون المواضى: مع الشعر الحديث ستنبثق شعرية جديدة هى شعرية المفاصل التى تتكئ على ما تولده التفعيلة من منظومة إيقاعية مغايرة. ومع التفعيلة سنكون بحضرة البناء الناقض إذا ما احتكمنا إلى الذائقة القائمة فى خلفياتنا الذهنية والنفسية، وستكون الشعرية شعرية مناقضة: تبحث عما يغاير المنتظر المألوف من حيث تدرك سلفا أن المنتظر المالوف سيغيب.

ثم سينشأ "الانسلاخ" الثانى محدثا الانكسار الكبير فى معمار الشعر، وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذا بشعرية الصورة تقوم بديلا معاوضا يستند على البناء المترافد، وإذا بنا بحضرة شعرية جديدة هى شعرية المخايلة بكل حيثياتها التفصيلية.

ودون الوعى بهذه التحولات الطارئة فى أعماق الشعرية العربية، وبما ينجم عنها من تهيؤ جديد يغير على المهل والتدريج مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفسرات الإنكار التى تتلبد

سجوفا فتحول بين الوعى الأدبى والوعى النقدى. وتعرقل انسياب الإحساس بفعل الزمن وبسلطة التاريخ.

إننا أمام وضع جديد يقتضى استحداث آلة معرفية جديدة لدرس الصورة ولتحديد مفهوم الصورة، فالتراكم الكيفى مجتمع لدينا فى مخزوننا الراهن، فيه محطات بارزة: (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى) لجابر عصفور – ١٩٧٤ – كانت تأسيسا مهما على درب الاستثمار المنهجى المتضافر، وتنامى الجهد عربيا، وكانت (مقدمة لدراسة الصورة الفنية)– ١٩٨١– و(تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث) – ١٩٨٣– لنعيم اليافى استثمارا مكملا، ثم تغيَّر النسق وكان عمل بشرى موسى صالح (الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث) – ١٩٩٤– انتقالا نوعيا دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به اللسانيات من روافد فى المضمون وفى المنهج.

وعلى ذلك سيتأسس الوعى الجديد بالانسلاخات الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرية القريض النسقى إلى شعرية مخالفة، تنبنى على إيقاع التفعيلة أو تنبنى على إيقاع الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخييل إلى فضاء الشعر بوصفه خيالاً: نعم إن البحور – التى هى أوزان نسقية – لسابقة فى الذهن العربى لأية قصيدة موزونة يسمعها: فالقالب المهيئ لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو الذى يتولى عملية التوجيه النفسى، بينما ينسرح الذهن المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يحول استقبال الشعر إلى فضاء من الخيال الحر.

مع الشعر النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة.

ومع الشعر غير النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة.

وقد يسوغ لنا أن نقرأ من بعد، بواسطة المجهر المكبر ذى العدسات العالية، تاريخ تقلب الآداب على مستوى الوعى الإنسانى الشامل فنرتئي أن الشعر قد كان فى كل الثقافات تركيبا يقيد اللغة بينما كان النثر على مدى الأيام حرا طليقا.

ثم إن النثر، من حيث هو إبداع، تتشاكل فيه الآداب العالمية ما انفك يتوظب حتى انحشر فى قوالب نظامية فتقيد بفعل ما يعرف بالأجناس الأدبية، وأصبحت منظومة الأجناس كالأجروميات العروضية التى تحكم النثر وتحد من انفلاته حتى لكأنها مراسم نسقية، وما مثال فلاديمير بروب مع (مورفولوجية الخرافة) كما ترجمه إبراهيم الخطيب – ١٩٨٦– أو (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) كما ترجمه أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر – ١٩٨٩– إلا دليل على دخول العقل الناقد بالنثر عهدا جديدا من استنباط الأجروميات الباطنة. وعلى منواله نقيس ما أنجزه وين بوث منذ ١٩٦١ وترجمه أحمد خليل عردات وعلى الغامدى سنة ١٩٩٤ بعنوان (بلاغة الفن القصصى)، وكذلك كتاب جيرار جنيت (خطاب الحكاية: بحث فى المنهج) – ١٩٧٢– وقد ترجمه بشكل انتقائى محمد معتصم وعمر حلى وعبد الجليل الأزدى ١٩٩٦.

فهلا رأينا فى هذه الظاهرة ما يفسر ردة الفعل الطبيعية حين انساق الشعر نحو التحرر من القيود تخفيفا للنمطية وحفظا للتوازن الذى تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع، ذلك أن الانسلاخ الذاتى فى قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية لا تختص بها ثقافة دون أخرى، ثم إنها تنساب فى مسالك متقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين الآداب.

ودون إمعان فى الكشف عن أسباب اعتراض الناس على تطور الشعر أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث المتجدد من قوالبه، فإن الذى لا مجال للتغاضى عنه حينما نرصد الظاهرة بتسام إنسانى توّاق هو أن تبدل آليات الشعر محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافى والشعورى والجمالى، ولذا كان ناجعا أن نحاول التبصر بحقيقة الشعر من خلال آليات التواصل بالشعر. ويكفى حين يلقى الشعر أن ينتابنا الوعى بتعدد السؤال:

من قائل الشعر؟

ومن سامع الشعر؟

ومن هذا الذى ينشد على الناس الشعر إن لم يكن منشئه؟

وكيف بالذى يقرأ بنفسه ولنفسه شعرا ليس هو قائله؟ وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟ وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعرى إلى حيث منتهاه؟

إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقى هو الذى استنفر النقد إلى حد الإثارة كى يستعيض عن جماليات الإلقاء بجماليات التقبل، وهى التى تستوعب فى مكنونها مقومات الإفضاء ثم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية الكشف.

إن ماهية النص الشعرى وقف على كيفية انبثاق طاقته الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة النقد - فى أحد أوجهها - تتركز على البحث فى فاعلية تلك الطاقة الجمالية، فى مداها كما فى حدودها: لِم تتحقق الدهشة ثم تتعطل؟ لم يقر بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل كل من أقر بها قد عايشها معايشة جمالية أم مِن الذين يقرون مَن لا تتجاوز معايشتهم لها حدود التجربة النقدية الواصفة الواعية؟ وهل كل من أنكرها هو فعلا فاقد للحس الشعرى الجمالى فيرفضها، أم تُرى من الناس من يهتز شعوره بعض الاهتزاز ولكنه يمعن فى الاعتراض فيدحضها بإنكار نقدي لا بإنكار جمالى؟ وما الذى يصنعه الشاعر فى صهر قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ - أو المستمع - نحو مسارب الذائقة الطارئة على ماضيات التاريخ؟

لعل نقطة البداية، فى مشروع التشخيص هذا، ترتسم فى تصاقب جدولين من الفعل الشعرى، مما ينشئ حدثا متفاعلا يتشكل بصورة إنجاز متصاهر كالجهاز المشتغل بمحركين يعملان معا فى اللحظة نفسها: فالنص الشعرى الجديد يحمل فى مكامنه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام، يستحدث بها فعله الفنى كمنبه واخز، ولكنه يظل ناقصا ما لم تؤازره استجابات مخصوصة من لدن المتلقى هى بالتحديد ردود الفعل الجمالية المحققة لشعرية النص من حيث هو فعل تواصلى يستوفى شروط الاكتمال.

هنا، تتنبه لدينا يقظة جديدة. فالتلقى الجمالى مشروط فى أغلب الأحيان بالسياق الذاتى الذى يكون عليه المتقبل، مما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسبية: ففى لحظة التقاء الإنسان بالأثر الفنى عادة ما يفاجأ هو نفسه بأنها لحظة "لا تواصلية". يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجى، كما قد يحدث أيضا حيال نص شعرى.

وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكماء إلى لحظة ناطقة: نتلقى الأثر، ونعاود، ونكرر الاستدعاء، حتى نصادف برهة الميلاد. ألشيء فى ذات الأثر؟ أم لشيء فينا من علة وانقباض حينا ومن توقد وانشراح حينا آخر؟ أم لشيء ثالث هو ارتسام متقلب بين الرائى والمرئى، أو بين السامع والمسموع، قد يكون فى ضمير المزاج الجامع، منبته فى الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر فى قوالبه الوافدة حاملا فى منعطفاته زمنًا واحدًا، يتجدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو المتماهى مع زمن إنشاده أى "روايته". فإذا قلنا ذلك تعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هى طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعرى.

ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذى أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدد بتعدد ومضات استقبالها ولحظات ابتعاثها.

إن الشعر المأثور- نعنى الشعر النسقى الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر فى أعماق ذائقتنا التاريخية - يحيا فى زمن دائرته مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة بالعيار، أما الشعر الجديد فيعيش فى زمن دائرته منفتحة مفتوحة منفتحة.

لقد كان جنين الدهشة الشعرية سابحا وسط محيط البحر، جائلا داخل سياج التفعيلة. ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية.

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها. لنقل بجرأة مشخِّصة: إن القصيدة الوافدة تتحرك على شعرية محايثة، وإن القصيدة الجديدة تحركها شعرية مفارقة.

إن القصيدة الوافدة - ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودى أو بالمستند المقطعى- تستدعى متلقيها إلى عالمها الذاتى لأنها كيان مكتمل، أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لمتقبلها مفتوحة وتتقصد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعمارى والعالم الخارج عليه المحيط به. معنى ذلك أن لحظة التجاوب الجمالى ولحظة الانتشاء الشعرى ولحظة الفجاءة الاستيطيقية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجى عنها.

القصيدة الخليلية بيت مؤثث تام المرافق جاهز كليا لإقامة الزائرين فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موظب إلى النصف، على الزائر أن يستكمل - بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة - ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام.

مع القصيدة النسقية تتجسم آلية الدهشة وآلية الانتشاء فى الزفرة، فى "الآهات" التى هى الطلقة الانفعالية: الصيحة بما هى معبر عن الانخراط المباشر فى الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقى العازف ومع الأداء اللحنى، وبما هى الزر الذى عليه يضغط المتلقى فيوجه أوامره إلى المؤدى طالبا منه أن يعيد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشاء جديداً، فتخف شحنة الانفعال لدى المتلقى ويتخفف من التوتر الشعرى الذى تملّكه.

تلك هى الشعرية المحايثة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصْديات ومكاء بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائى وتكف عن الانطلاق فى الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه - إن كانت هناك آه - هى أنّة صامتة لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هى نفسية لاواعية.

فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أجنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحول عن المدار الموروث، أو هو - إن لم يكن بعد حاملا لها - مؤذن بتعاقب انسلاخات جديدة عليه فإن فى كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين تختلفان تبعا لانبناء القصيدة على مقومات العمود الخليلى أو لتحررها من قيود الوزن ونسقية التفعيلة.

وإذ نتمثل كيف تحتكم القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محايثة وكيف تحتكم القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإننا سنتوسل بالمنظور اللسانى الخالص كى نجوس فى مظان الأساسيات اللغوية المشيدة لهذا الفارق المبدئى، ولاسيما فى منحاه الأدائى الجديد.

لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوى على أركان ثلاثة هى كالمرجعيات الفاعلة فى كل لحظة تواصلية بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم؛ لأن كل فرد من الآدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر فى مخزونه رصيد قاموسى تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التى هى قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات.

والركن الثانى هو السياق، والمقصود به السياق التركيبى المرتبط بمفهوم النظم، كما نتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التى أسسها بعض رواد التفكير البلاغى فى حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التى تحمل وقع المعنى القاموسى فى شكل نواة لا تنسج دلالتها إلا فى ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتنسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعانى الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول.

أما الركن الثالث فهو المقام؛ والمقصود به الوضع الفعلى الذى يتم فيه تداول الكلام بشكل عينى مجسم لا بشكل تقديرى أو افتراضى. وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم: "لكل مقام مقال"، أو قولهم: "بمقتضى دلالة الحال".

هى، إذن، ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة انبثاق المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية.

فى هذا الموطئ بالتخصيص سنقول إن القصيدة الكلاسيكية؛ إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية المحايثة، فإنها تتكئ على الدائرتين الأولى والثانية: دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة؛ بوصفها مستندة إلى شعرية مفارقة على الدائرتين الثانية والثالثة: دائرة السياق ودائرة المقام. ومحصل هذا أن منطقة التقاطع هى دائرة السياق التركيبى بوصفها مَقْسم الاشتراك.

إن التوالج حاصل فى مستوى خصائص النظم الذى هو منطقة النحو، بما هو حيثيات بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفى.

أما الانفراد التمييزى فهو فى القصيدة الكلاسيكية متحقق فى اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها فى القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو فى القصيدة الجديدة متحقق فى استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد فى تركيبها النحوى أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

فما الذى ينجم عن هذا التناول؟

إن الشاعر الذى يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحور، أو يصوغ نمطا مقطعيا على قالب التفعيلات، مدعو وهو يلقى شعره إلى تناغم ذاتى؛ لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذه حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطى؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال انكشاف وجده به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلقى شعره – كالذى يتولى إلقاء الشعر هو ليس بصانعه – تراه من حيث لا يعى يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها معيار التقبل المظنون فى السامعين، وبهذا نفسر المحاذير الجمة التى كثيرا ما تدفع بالشاعر – أو بمن يتوكل بالشعر – إلى التناغم الطلق فيفيض على محياه ضرب من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوبوا، ولا هم أحسوا بشيء يستنهض أحاسيسهم الشعرية كى يحدوا حدوا، فإن هم ملّوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مكاءهم استزادة. وكل ذلك من فعل التناغم الذاتى.

أما مع القصيدة الجديدة – عند من أدرك بوعى أو أحس بحدس ما تنطوى عليه من أسرار الشعرية المفارقة – فالشاعر محمول على استشراف ردود المتلقى كى يسقط على شعره الأداء الأوفق.

إن آليات التلقى فى الإبداع الشعرى العمودى – الوافد علينا من التاريخ والمستقر فى الذاكرة الجماعية الحيه بقوالبه النسيجية الكاملة – تفترض أن الشاعر وهو يصعد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه المتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم.

أما آليات التقبل مع الشعر الجديد فجوهرها أن الشاعر يصادر على مقبولية مضمنة فى شعره، وهو فى لحظة الإلقاء يفاتح المتلقى مفضيا بشعره من منطلق أن الجمهور – ورمزه السامع – هو الذى يجتاز الاختبار، هو – إذن – امتحان للمتلقى وليس امتحانا للباث. ومكمن الاختبار: هل يهتدى السامع إلى الومضة المولدة للشعرية.

وبديهى أننا لسنا أمام اختبار فى الفهم اللغوى؛ لأن الموضوع متجاوز قضايا التحصيل اللسانى ومسائل الإدراك المقترن بالاكتساب التعبيرى، وإنما هو اختبار حول مدى ارتياض الذائقة الفنية المفتوحة. لنقل: هو ليس اختبارا فى التداول الشعرى على قدر ما هو اختبار فى التواصل الأدائى عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه "بنية أخرى" غير البنية الإبلاغية، بصرف النظر عن

تسمية هذه البنية السفلى وتلك بالبنية العليا، أو تسمية هذه بتلك وتلك بهذه، أو تسمية كلتيهما بالبنية الأفقية المتوافقة.

إن دلالة الكلام الشعرى دلالة ذات مراتب؛ لأن فيها دلالة سيميائية تُداخل الدلالة اللغوية التى هى فى حد ذاتها كما نعلم مثلثة الأركان: معجمية وسياقية ومقامية، وليس واحد من هذه الأركان بمخالط لدلالة القرائن والسمات التى تنضاف.

إننى لو قلت "السماء فوقنا"، فإننى أكون قد صغت جملة سيقول عنها اللسانيون الوظيفيون إنها من أضرب الكلام الذى تجنح طاقته الإخبارية نحو درجة الصفر، وسيقول عنها الإفرنج عبارتهم الشهيرة: "هذه حقيقة السيد لابالاليس". غير أنه ليس من المتعذر أن تتحول هذه الجملة بذاتها إلى جملة دالة: فى سياق مخصوص، وفى مقام محدد، وبتضمين إيحائى مقيد. سنقول إن الجملة "السماء فوقنا" لما يدخل تحت فصيلة ما يعتبره النحاة كلاما "غير مفيد"، ولكن هذا الحكم مبنى على المجاوزة؛ إذ فيه هو نفسه حمل للكلام على غير قوانينه الطبيعية.

ولسنا نقصد هنا إلى الحقائق الفيزيائية التى لو اعتبرنا دقائقها لقلنا إن كروية الأرض وما حول الأرض تجعل السماء من الناحية الاعتبارية - فضلا عن كونها فوقنا - أيضا على يميننا، وعلى شمالنا، وتحتنا لأنها تحت الذى تحتنا، وعندئذ تكون الجملة قضية حكمية ترضخ لمعايير الفحص والسلامة فى صدقها أو كذبها.

ولسنا نقصد ما قد يستنتجه الإنسان من إيرادى تلك الجملة مبتورة عما كان السابقون يستكملون به الصورة ويزاوجون به فى الأيقاع قائلين: "السماء فوقنا والأرض تحتنا"، أذلك منى تعويل على نباهة السامع أنه يعلم ما أعلمه، أم هو اقتصاد فى الجهد بناء على نزعة المجهود الأدنى، أم هو اختبار لمتانة حسه وصلابة أعصابه بحسب سكوته معى عما اختصرته أو اندفاعه فى تلقائية ليكمل ما سكتّ عنه؟!

ولسنا نقصد ما قد توحى به الجملة من غمز دال إذا كان السياق مشيرا إلى تكرر الأسباب: أن المتحدث قد اطرد لديه الإمعان فى اللا إفادة، وأننا قد سكتنا وتحلينا بالصبر، وأن الكأس قد طفحت مياهها، وأن علينا أن نستدرك الأمر، وربما العتاب علينا أننا توانينا... فكل ذلك وارد مقبول.

وإنما الذى نقصده هو أنها جملة تستوفى شرط النحوية وشرط المفهومية كما قد تستوفى حق المقبولية لسامع افتراضى. هى - إذن- جملة تمثل لدلالات المعجم، وتستجيب لشروط التركيب النظمى، وتبقى إفادتها رهينة المقام، ثم سيمياء المقام، شأنها فى ذلك شأن سائر أضرب الكلام.

فمن الأسرار المفسرة لاشتداد نكران القالب الشعرى الجديد، مع الإمعان فى نقض مسوغات الإقرار بقانون التبدل الطارئ على الذائقة الفنية، أن جمهور الشعر لا يدرك كيف تم استحداث نظام جديد فى الدلالات اللغوية، فلقد تفجرت المنظومة العرفية الموروثة فتغيرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركن إلى الاستقرار الممتد فى الزمن، بل يمكن لنا القول - دون أن نجازف كثيرا - إن عمر زمن المجاز الذى هو الزمن الفاصل بين حقيقتين - حقيقة لغوية وحقيقة عرفية - ما انفك يقصر فتقصر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها.

ومنذئذ تبدلت فى الجوهر وفى الأعماق آليات إنتاج المعنى فى فضاء الشعر.. ففيما مضى كانت اللغة التى يمتتحها الشعراء من قواميس التداول أعرافا دلالية، وكانت مستقرة فى كلياتها، متحركة فى جزيآتها، حتى لكأنها - فى النظر العابر- ثابتة، شأنها شأن حركة الأرض للعين العجلى، والمهم هو أن عملية الإدراك الذهنى تنبنى فى هذه الحالات على الاستيعاب الشمولى، طبقا لفرضية الجشتلت. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولي العام الذى هو عبور عارض بالألفاظ من حقل مفهومى إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتاخم حدود الملفوظات.

وفيما مضى أيضا، ومن زاوية البناء الشعرى دائما، كانت اللغة - التى أصلها علامات اعتباطية فى ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التواتر والاطراد والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة فى كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركا داخليا بفضل المجاز الذى يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسسة اللغة فيما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوى والثانى المعيار الدلالي، فمثلما تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها بالمثل - منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواه، أو قل تضبط مراسم تجول المعانى من مكمن صوتى لفظى إلى مكمن غيره.

وما جوهر علوم البلاغة، فى كل المواريث الإنسانية، إلا رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاء رسم خريطة التحولات القصدية. فالقرائن التى تصل الألفاظ بالمعانى هى لباب البحث البلاغى فى أصل نشأته، وذلك بالانطلاق من لحظات التداول الإبداعى - الذى هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التداول الإخبارى المستفيد من الابتداعات الشعرية بلا منازع.

وهكذا، كانت البلاغة هى العلم الباحث عن معيار المجاز، هى السعى الكاشف عن أجرومية المعنى المتحرك.

ولهذه الأسباب ظهرت آلية القرائن؛ مما جعل البلاغة بحثا فى القوالب المجردة التى تسوغ الانتقال الدلالي: قواعد التشبيه ومبررات المجاز، ومفسرات الاستعارة، ومشخصات الكتابة وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغى التى هى فى حد ذاتها دستور مرجعى لدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالى الكبير: يقول المشدودون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياع الذائقة إلى التاريخ: "قد انفرط العقد الدلالى". ونقول: إنها انسيابية جديدة فى منظومة المعيار الدلالى؛ إذ لم يعد مبرر لاقتفاء سنن النسج المعنوى الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل.

إن المعنى فى الشعرية الجديدة التى هى بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاما: يصنَّع، يكرر، يستصفَى، يسوى منتجا نهائيا ثم يختم عليه بالختم الخاص، حتى لكأن إعادة إنتاجه هى بمثابة السطو على حقوق التصنيع وقرصنة إنتاجية تدخل تحت طائلة التعقب الجزائى.

إن الابتكار الشعرى أصبح يشمل استحداث الصورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضو تحت مظلة المعيار البلاغى الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفى المعهود، لذلك دل مصطلح "المجاز" على حركة المعنى؛ أى على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة فى شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التى منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذى حوله.

هو ضرب من التشظى أتى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من الأبواب، فضلا عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد من الشعرية المفارقة من مغزى أن نأتى إلى ما يسمى فى عرف تصنيفات المعيار البلاغى تشبيها بليغا فنعتبره تشبيها بليغا: فليس من البداهة، ولا من الضرورة، أن ينتج لنا فائضا فى المعنى الشعرى يفوق المنتج الناشئ عن تشبيه تستوى عناصره ويأتى على النسق الأصلى أو الطبيعى بحسب ألقاب علماء البلاغة.

فالجملة: "زيد كالأسد فى شجاعته"، لو قدر لها أن تأتى اليوم على لسان متصرف فى اللغة أو على لسان مبدع لشعرية مفارقة، فإنها ستدل بقرائن مستمدة من خارج سياج البلاغة النمطية سواء كان المشبه زيدا حقيقيا أو زيدا افتراضيا، أو كان اسما من أسماء الناس المعاصرين بعد أن تخلوا عن زيد واحتفظوا بخالد وبكر وترددوا حيال عمرو.

إن الشعرية – فيما سلف – تتضمن وتقتضى فى اللحظة نفسها معيارا بلاغيا؛ لأنها تتكئ على بلاغة المعيار ذات المرجعية النظامية. أما اليوم، فإن الشعرية تتضمن وتقتضى كسر مرجعية المعيار المتواتر. ولا يعنى هذا البتة خروجا قطعيا مطلقا عن كل نسق بلاغى موروث، بل هو يعنى – على وجه التحديد الدقيق – ضرورة الإبقاء على مشروعية كل جزء من المعيار البلاغى مأخوذ فى ذاته، ولكن المستحدث هو أن الأجزاء لا تنضوى بالضرورة تحت لحاف الأنساق المأثورة فى تواترها التاريخى السكين.

إن الشعرية الجديدة فى علاقتها بالمعيار المجازى شعرية متحررة: تستخدمه حينا، وتخرج عليه حينا آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فائض إبداعى لولا استباقؤها على حق الدخول. وفى هذا واحد من خفى أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة.

لعل جوهر القانون البلاغى فى الشعرية الكلاسيكية قد كان يدور على أن كل شيء يشبّه وكل شيء يشبه به، ولكن ليس كل عنصر مشبه بوسعه أن يقترن بأى عنصر آخر مشبه به؛ فالمصاهرة المجازية هى مصاهرة مقيدة، فيها الممكن وفيها غير الممكن، فيها ما تجيزه السنّة البلاغية؛ لأن الذائقة الإبداعية قد أباحته، وفيها ما لا يتيحه المعيار البلاغى لأن الذائقة الجماعية لا تسيغه وقد تحظره بالكلية.

أما فى بلاغة الشعرية الجديدة، فكل شيء يشبّه وكل شيء يشبه به، وأى عنصر من جدول المشبهات يمكن أن يزاوج أى عنصر من جدول المشبهات بها.

إن البلاغة فى الشعرية الأولى تقوم على القرائن المسكوك شطرنجها من القطع المنحوتة فى قوالب مقررة، وبلاغة القصيدة الجديدة تتأسس على مصفوفة خاناتها ذات مداخل متعددة؛ لأن شطرنجها حاسوبى رقمى. وبتفجر قرائن المجاز فى شعرية القصيدة الجديدة تنوعت موارد الصورة الإيحائية. فالمجاز الجديد يقوم على "الاستعارة" بمعناها اللغوى، أى على الاقتراض المتجدد، وهو ما أحدث انسيابا فى العلاقة بين الحقول الدلالية. ولكن أهم حدث جديد طارئ هو انتفاء تفاضل الموارد فى إنشاء المجاز وانحسار ثنائية السلم التداولى المشيد على الصورة، فلم يعد هناك جدول شريف تستقى منه المجازات النبيلة وجدول وضيع لا تأتى منه إلا مجازات سوقية.

وهنا، نقف على ملمح مهم قد يساعدنا كثيرا على مزيد من فك أسرار الشعرية المفارقة إذا ما قايسناها بالشعرية المحايثة، ومن ثم يساعدنا على تفكيك آليات الموقف الرفضى حيال تجدد قوالب الشعر، وهو ما سنصطلح عليه بهجرة الصورة التمثيلية بين حقول الاستخدام والتداول؛ فبانتقاض السُلّمية البلاغية فى موارد المجاز انتقضت التراتبية الشعرية التى كانت سائدة نافذة.

لم تعد هناك بلاغتان كما كان من قبل: بلاغة التداول – فى المألوف والشائع والإخبار والمنافع – وبلاغة التكريس الإبداعى. إن الفن الشعرى الجديد ليغرف من كل واد أدائى. فالصورة السياسية والصورة الاقتصادية وكذلك الصورة الإعلامية وربما الصورة التجارية أيضا، كلها مع القصيدة الحديثة أدوات جاهزة للتوظيف الشعرى.

الصفقة، والبلكونة، وقهوة النسكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلنى، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد، وتضخم القيمة، والعملة النافقة أو القطع النادر، والضحك ملء الأرض، ثم القنص بالكلمات، ورصاصة العشق، والذبحة الغرامية... كلها موارد صالحة لإنشاء المجاز الشعرى الجديد.

نحن، إذن، فى عصر انفجار الصورة البلاغية. وقد أعان على هذا الانفجار، وروض تطبيع الذائقة الشعرية، تكاثف الضغط المجازى على اللاوعى اللغوى العام فى العصر الحديث، فاكتساح الخطاب الإعلامى كل زوايا العالم النفسى لدى الإنسان ثم ازدهار الخطاب الإشهارى المسوق

للإعلانات التجارية بما لم يسبق له نظير، وكذلك تألق الخطاب السياسى ولاسيما عند حملات المنافسة الانتخابية أو عند استعمال سلاح الحروب النفسية فى تحريك أدوات الصراع الإعلامى الجديد، كل ذلك قد تحول إلى آلة إنتاج ضخمة للصورة المحازية.

ولم يبق الإبداع فى مأمنه، بل تبدلت هوية اللفظ الشعرى، وحدث انقلاب فى أساسيات الذائقة الفنية كأنه الزلزال ترتج به خارطة المفاهيم المجازية كلها.

فالقصيدة الجديدة هى قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنيع الصورة الشعرية، مما غدا مستوجبًا لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك، ترى المعترضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديدها يتوسلون بحجج وجيهة فى مظاهرها؛ لأن قائليها محجوبون عن أسرار التغير الذى طرأ على المؤسسة اللغوية عامةً والمؤسسة الإبداعية تخصيصًا. وفى هذا المفترق، تثار مسألة أسالت من الحبر ما لايقدره مقدر، وهى قضية الغموض التى تحمل إشكالها فى ذاتها وفى مصطلحها. وأول ما يتعين تفكيكه قبل قضية الغموض فى الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. وما لم نربط هذه المسألة بالانفجار المجازى الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أيسر السبل وأنجحها أن نفصل الأمر فى مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات فى طريق التواصل الطبيعى بين المتلقى والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى المجاز الدلالى:

فقد يكون الغموض ناجما من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولا سيما بينه وبين قمة الهرم فى البناء المجتمعى أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح اللفظ الشعرى صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية؛ فتغرق الصورة فى الإلغاز لأن الشاعر قد أوغل فى الاحتجاب إيثارا للسلامة.

وقد يتولد الغموض فى الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقى كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر فى التركيب اللغوي أن يعول الشاعر على الطاقة الرمزية التي تحملها اللغة، فيحمّلها منها فى بعض الأحيان أكثر مما تطيقه، فيتولد فى الكلام وضع استثنائى يعطى فيه الباث المتقبل بعض العناصر التركيبية السائغة للكشف الدلالى، ويبقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتجب من الحيثيات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابها أو متعاضلا، وعندئذ ينفسخ الذهن بالمتلقى فيذهب به التأويل أكثر من مذهب. وهذا الضرب من الغموض هو - عند الشعراء المقتدرين - محطة إبداع؛ لأنه ينشئ ترميزا مخصابا ويوفر منهلا ولودا بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان، وهو يبدع الكلام ويمعن فى الانبساط مع اللغة، قد يصل امتزاجه بها حدا يتحول فيه التركيب الشعرى إلى ضرب من التجلى خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول فى اللغة ويكاد معه أن يتحد بها اتحادا.

عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذى كان يقصده، وإن كان السؤال فى حد ذاته غير ذى جدوى فى مطلقه، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا - من باب التوسل بالروائز المنهجية - نقول إن الشاعر فى هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزا عن تغيير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائرا حيال لعبة المجاز التى اكتنفت كلامه بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض - بهذا التناول المشخص للظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة - يعزى فى حقيقته إلى خصيصة تركيبية فى اللغة، وإننا لنراه

ضربا من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى استواء عناصر الكلام. فالأصل فى تقديرنا أن الضابط التركيبى فى تداول اللغة محكوم بقواعد النظم، ومرد النظم أن لكل كلمة فى سياق التركيب اللغوى وظيفة نحوية مخصوصة لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود فى دلالة النظم. ثم تأتى - حسب ما نستشف - دلالة أخرى تصاقب دلالة النظم وهى دلالة النص، وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبى داخل النظام النحوى للسياق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأويلى للمقام.

هنا، على وجه التعيين، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذى يحفظ فى كل لغة وعند كل مشهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بتواؤم المقاصد مع التأويل، فتتماثل بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

ويبدأ الانفساح بين البنية السطحية والبنية العميقة بسيطا فى أيسر الصور، وذلك - على سبيل التقريب - بمجرد أن يرد فى اللغة العربية مصدر من مصادر الأفعال فى خانة المضاف، ويرد فى خانة المضاف إليه اسم لو أردت أن تتجاوز به وظيفة المضاف إليه لتقول إنه معمول للمشتق القائم مقام الفعل، لم تدر إن كان هو فاعلا للمشتق أو مفعولا به له.

ثم تتسع الفرجة عندما تجد نفسك أمام (المفعول لأجله)، ولا تستطيع أن تدقق إن كان دالا على السبب أو دالا على الغاية. وتتسع كلما تركّب الكلام بما يجيز احتمالين نحويين، ويجيز بالتالى افتراضين دلاليين، ومن هنا تنبت بذرة التأويل.

ومع الانفجار المجازى الذى أمسى يسود القصيدة الجديدة لأنه جنين الشعرية المفارقة، تخلخلت الأعراف فى تداول اللغة، وانفرج اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفرط العقد النحوى الذى كان يمسك بأطراف البنية السطحية فى الكلام وبنيته العميقة.

وإذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التى نشهدها اليوم، والتى نلخصها فى أيسر عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهد الشعر ودخلنا عهد القصيدة. ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعوا إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية - على دلالة رجال الحفريات - ليعيد بناء العلاقة "الطبيعية" بين المتلقى والشعر من خلال إعادة بناء نظامية المجاز، ومن خلال إعادة رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور.

فيما مضى - حين كانت تسود الشعرية المحايثة - كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتى إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة "المصفاة". قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه.

الشعر الجديد - فى هذه المرحلة من الزمن الحضارى وفى منطق "التحقيب" الثقافى - نفط خام لا يتحول إلى سائل وقود إلا بعد أن يمر بمخابر التكرير.

واللسانيون ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أدعياء على أولى الأمر فى الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا فى مدى وجاهة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستنارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا بوسع الحيوان الشاعر أن يغير المضمون دون أن يحدث فى الشكل صنيعا. فلا المعنى القاموسى المباشر، ولا المضمون الدلالى المقترن بسياق الكلام وبمقامه، ولا المحتوى التأويلى الذى يقوم على استنباط المعنى بقراءة القرائن الثقافية من خلال حركة الفكر، لا شىء من كل ذلك بقادر على أن يغير من الواقع التاريخى كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

فى أعدادنا القادمة

١- إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	على حوم
٢- شرق النخيل: وعى الكتابة ولغة الأمومى	أحمد فرشوخ
٣- إسقاط حركة الإعراب فى القراءات القرآنية ومواقف النحاة	حامد عبد المحسن كاظم
٤- جمالية التلقي عند الغذامي بين النقل والتأصيل	إبراهيم صدقه
٥- التطلع نحو نجم بعيد القرار محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية	سامى سليمان
٦- نجيب محفوظ في النقد الحديث	محمد مرينى
٧- الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة النمط النفسى أنموذجا	باسم صالح حميد
٨- المسألة الميتافيزيقية فى الحرافيش	قايد دياب
٩- التعددية الصوتية فى قنديل أم هاشم	فخرى صالح
١٠- موقفُ القرآن من الشّعر: بين المتخيَّل والمعقول - مقاربة تأويلية في الأنساق المعرفية -	عبد الغنى بارة

افتتاحية

فصـ

هدى وصفي (*)

تأسست مجلة "فصول" فى بداية الثمانينات (أكتوبر سنة ١٩٨٠) بمبادرة من صلاح عبد الصبور الذى أسند رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل، وأصدرت عددها الأول عن التراث فى إشارة ذكية إلى أن التحديث ليس معناه التغريب. وتوالت الأعداد عبر اهتمام خاص بالمناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة واعتمدت المجلة بشكل أساسى على مجموعة من الدراسات والترجمات الجادة وأفسحت الطريق أمام بعض التجارب النقدية التى حاولت اختبار مناهج النقد الغربى على نصوص إبداعية مصرية وتألقت بعض الدراسات وتعثر البعض الآخر لكن ظل الهدف الأساسى هو مواصلة الجهد من أجل عمل ثقافى جاد يستجيب للمتغيرات ويطمح إلى تأكيد الاختلاف والتعدد.

وتأتى المرحلة الثانية في تجربة "فصول" والتى بدأت على مشارف التسعينيات وتولى رئاسة تحريرها جابر عصفور ليبدأ فى طرح بعض القضايا الكبيرة خاصة فى الأعداد الأولى مثل قضية الحرية والمصادرات الفكرية فى محاولة لاستكناه ذهنية التحريم، خاصة في مناخ ضاغط. وتوالت الأعداد وبدأت تتبلور فكرة العدد/ الملف الذى أحيانا كان يمتد ليشمل أكثر من عدد وكما سبق ورصدنا الإيجابى والسلبى فى المرحلة الأولى، فإن بعض أعداد المرحلة الثانية - بالرغم من أهميتها - جعلت المجلة تبدو أحيانا مغلقة أو دائرة فى مداراتها الخاصة. ونحن عندما نرصد بعض السلبيات فى المرحلة الأولى أو الثانية. فلا نفعل ذلك من منظور تقويمى وإنما رغبة فى رصد تلك التجربة الثرية لكى نتمثل خبراتها الفكرية والتنظيمية مؤكدين على أن مجلة فصول استطاعت أن تكون مجلة متخصصة بالمعنى العميق لمفهوم التخصص، ومع اقتصارها على نشاط فكرى محدد هو النقد الأدبى فإنها استطاعت أن تثبت وجودها ليس فقط محليًا أو عربيًا ولكن أيضًا دوليًا فأعداد فصول نجدها فى مكتبات الجامعات الكبرى فى البلاد العربية والأوروبية وأيضا فى أقسام الدراسات العربية فى الجامعات الأمريكية، وبرزت قدرة فصول عندما كرست فكرة تحديث النص النقدى وتعميق مناهجه وسياقه المعرفى.

ونأتى للمرحلة الراهنة من فصول حيث أصر سمير سرحان إصرارًا شديدًا على استمرارية المجلة، وتأكيد دورها، وتوفير كافة الإمكانيات لصدورها، وإذ نسعى إلى استبقاء فصول وتأكيدها بوصفها مشروعا تحديثيا قائما على حرية التعدد وحق الاختلاف وقيمة التجاوز وضرورة السؤال؛ فإننا نعتبر أن عملنا الحالى هو امتداد للمراحل التى سبقت وهو استكمال لطريق بدأ متألقا واستمر لافتا ونرجو له التوفيق والنجاح.

(*) العدد رقم ٥٨ / شتاء ٢٠٠٢.

ولأن النقد الأدبى مثله مثل أى نسق فكرى فإنه كثيرا ما يتخطى حواجز ابستمولوجية ولذا فإن مفاهيم مثل أدب، مؤلف، عمل، نص خضعت لـ التغير والتحول ولكي نشير إلى هذه القطيعة المتجددة علينا أن ننتخب طرائق محددة لوصف الأعمال والتيارات، تلك الطرائق التى غيرت مسار النقد الأدبى منذ أرسطو والجرجاني وحتى لحظتنا الراهنة، ووفقا لهذه الرؤية فإننا اعتمدنا التبويب التالى:

١- الأبحاث والدراسات وفي هذا القسم سوف نبقى على طبيعة فصول بوصفها مجلة محكمة متبعين الإجراءات العلمية الدقيقة للتحكيم.

٢- محور للعدد ويشمل قضية يتم استجلاء جوانبها عبر أشكال متعددة: دراسات، ندوة، ترجمات.

٣- نص وقراءتان ويشمل نصًا إبداعيًا مع قراءتين نقديتين لنفس النص.

٤- النقد التطبيقى.

٥ متابعات ، دوريات، شخصية العدد.

هدى وصفى

عبد القادر القط ونقد الشعر بداية ومنهج

◇

إبراهيم عبد الرحمن محمد (*)

يلاحظ المتتبع لتراث الدكتور القط النقدى، سواء في ذلك مقالاته النقدية أو بحوثه الأدبية، أنها تتوزع بين دراسة الشعر العربى القديم والأدب العربى الحديث بأجناسه الثلاثة: الشعر والمسرح والقصة. كما يلاحظ أن هذا التنوع لم يحل بين هذه الدراسات المختلفة وبين توحد الأصول النقدية التى ألزم نفسه بالصدور عنها؛ مما يجعل من هذه الدراسات والبحوث على اختلاف تواريخ نشرها وتنوع الظواهر الأدبية التى عرضت لتفسيرها وتقويمها، تجربة نقدية متصلة ومتكاملة، تعبر فى عنصريها: التنظيرى والتطبيقى، عن مفهوم نقدى بعينه ظل الدكتور القط حريصا على إعماله فى دراسة النصوص الأدبية والكشف عن جمالياتها وتفسير رموزها : هو أن الأدب ظاهرة حضارية وجمالية فى آن معا، وأنه لذلك وسيلة فنية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة، وأن الصلة الفنية متصلة بين القديم والجديد، وأن الظواهر الفنية لذلك، يعدى بعضها بعض.

وقد شكلت على أساس هذا المفهوم الحضارى، نظرته إلى الشعر والقصة والمسرحية، وتحدد منهجه فى رصد ظواهرها وتفسير هذه الظواهر؛ والنظر فى القضايا والمشكلات التى كانت تواجه حركة الشعر العربى القديم، والأدب العربى الحديث. ويقابلنا لذلك كثيرا فى كتاباته مثل هذا النص الذى يلخص فى صورة أو أخرى هذه النظرة الحضارية فى الأدب تلخيصا دقيقا بقوله:

"إن التحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية ، وبنائه المركب ، وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره ... وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعالا فى تطور الحياة، وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء ...

[كما أن] الفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف الفن السابق المعاصر الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة، ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة .. ".

(*) العدد ٥٨ ، شتاء ٢٠٠٢ (باب: شخصية العدد).

ومن الملاحظ، أن الدكتور القط لم يتخل فى مقالة من مقالاته أو بحث من بحوثه التى أخذ ينشرها طوال خمسين عاما أو يزيد عن هذه النظرية الحضارية المركبة فى تفسير الظواهر الأدبية وتقويمها، ومن ثم فإن أية محاولة لرصد عناصرها وبيان دورها فى دراسة الشعر العربى القديم والأدب العربى الحديث لا تتأتى إلا بمراجعة تراثه النقدى لرصد تطوره من ناحية، والكشف عن المفهومات المختلفة التى أخذ يتراءى فيها هذا التفسير الحضارى للأدب عبر هذا الزمن الطويل من ناحية أخرى!

وأقدم ما بأيدينا من هذا التراث النقدى، رسالته التى حصل بها على الدكتوراه من جامعة لندن، عام ١٩٥٠ (*) وموضوعها : **"مفهوم الشعر عند العرب على نحو ما يتمثل فى كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري".**

وقد خصصها الدكتور القط لرصد ظواهر التطور الفنى التى أخذت تجدّ على الشعر العربى القديم منذ العصر الجاهلى حتى آخر القرن الثالث الهجرى، وتفسيرها تفسيرا حضاريا من خلال مناقشة هذا الفيض من الآراء النقدية والأحكام الذوقية التى جمعها الآمدى فى كتاب "الموازنة بين أبى تمام والبحترى". ويعلل الدكتور القط لاختيار هذا الكتاب بأنه"... الكتاب الأول من نوعه فى النقد الأدبى التطبيقى. فقد كان النقد حتى صدور ذلك الكتاب يقتصر إما على ملاحظات عابرة على بعض أبيات من الشعر، أو على بعض القصائد، أو على تصنيف الشعراء وفقا للقيمة الجمالية لقصائدهم... ولم يحاول أحد من النقاد، قبل الآمدى ، أن يصدر بصورة مكتملة ومنظمة مثل تلك الأحكام النقدية المبررة...".

وإذا كان الآمدى يقيم منهج كتابه على أساس الموازنة بين مذهبين فى إنتاج الشعر، أحدهما قديم يجرى على طريق عمود الشعر على نحو ما تشخصه المقومات الفنية للشعر العربى فى العصر الجاهلى عامة، وصورته التى آل إليها فى شعر البحترى من المحدثين خاصة؛ والآخر جديد، يجرى فى تيار البديع المستحدث، الذى أخذ يغلب على شعر العباسيين حتى أخذ شكل الظاهرة الفنية فى شعر أبى تمام، فإن الدكتور القط يقيم دراسته على أساس "المقابلة" بين القديم الموروث، والجديد المبتدع، لبناء تاريخ فنى لتطور الشعر العربى القديم على نحو ما يتمثل فى تطور ظواهره البديعية، وتفسير هذا التطور وتقويمه من خلال مناقشة آراء النقاد القدامى والمحدثين حول هذه الحركة من ناحية، وتحليل نماذج دالة من الشعر العربى القديم ، الجاهلى والعباسى، لتأكيد تفسيراته الحضارية من ناحية أخرى! وقد أفرزت هذه المقابلة ثلاثة أنواع من القضايا التى زاوج الدكتور القط بينها مزاوجة نقدية منتجة: الأولى قضايا تاريخية تتصل بنشأة مذهب البديع وأسباب تطوره، والثانية قضايا فنية تتصل "بأصول مذهب البديع "، والثالثة، قضايا نقدية خصبة استحدثتها الخصومة العنيفة حول "عمود الشعر ومذهب البديع"، من خلال الخصومة حول شعر البحترى وشعر أبى تمام!

وقد انتهى الدكتور القط، فى تبرير نشأة البديع وتطوره، إلى أنه نشأ ووجد بتأثير تطورات حضارية أدت إلى تغيرات لغوية واجتماعية أخذت تتنامى بالتدريج منذ الفتح الإسلامى حتى وصلت إلى غايتها فى العصر العباسى. وقد حملت هذه التغيرات الشعراء على محاولة التخلص من القواعد الأدبية التقليدية الموروثة من الشعر القديم فى صيغته الجاهلية، والاستعاضة عنها بقواعد أخرى جديدة تلائم البيئة المتطورة، تركزت فيما يتصل بالشعر، فى غلبة "الظاهرة البديعية" على نحو ما آلت إليه فى شعر أبى تمام خاصة!

(*) عنوان الرسالة فى نصها الإنجليزى:

"Arab Conception of Poetry as Illustrated in Kitab al Muwazana Bayna Abu J- Tammam and Al - Buhtury".

وقد عمد، لتأكيد هذه الحقيقة، إلى الوقوف عند ثلاثة موضوعات متكاملة هي : تفنيد آراء بعض القدامى والمحدثين من النقاد فى أسباب نشأة "الظاهرة البديعية" وغلبتها على شعر أبى تمام خاصة؛ ودراسة لغة الشعر القديم وتطورها بين الجاهلية والعصور التالية؛ ورصد مكانة الشعراء فى العصر الجاهلى وفى العصر العباسى، وذلك لارتباط" هذا الأسلوب الجديد فى نظم الشعر بالعوامل التى شكلت الشعر العربى فى مراحله الأولى ومهدت السبيل، للتطورات المختلفة التى منحت هذا الشعر ملامحه الخاصة فى بيئاته الحضارية المتطورة!

(أ) وقد وقف فيما يتصل بنشأة الظاهرة البديعية. عند ثلاثة تفسيرات لأسلوب أبى تمام رفضها جميعا لأنها فيما يرى غير صحيحة.

أولها: للآمدى الذى يرد ظهور أسلوب البديع إلى الذوق الشخصى. مؤسسا رأيه على قول ابن المعتز: "إن بشارا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تقيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم، ثم إن الطائى تفرع فيه وأكثر منه.... وإن مسلما أيضا غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التى وقعت عليها اسم البديع ، وهى الاستعارة، والطباق، والتجنيس منشورة متفرقة فى أشعار المتقدمين، فقصدها وأكثر فى شعره منها..."!

وثانيها: ما يذهب إليه طه حسين من أن أصول الظاهرة البديعية عامة قديمة قدم الشعر الجاهلى نفسه، وأنها امتداد للتقاليد الأدبية التى تميز شعر طائفة بعينها من الشعراء القدامى يسميها طه حسين بـ "مدرسة زهير "، وهى مدرسة وضع أوس بن حجر الشاعر الجاهلى أصولها الأدبية، وحملها من بعده تلميذه زهير بن أبى سلمى. فكعب بن زهير فالحطيئة فكثير الشاعر الأموى المعروف... وقد استمرت، فيما يرى طه حسين، تقاليد هذه المدرسة دون انقطاع حتى العصر العباسى!

ويتلخص التفسير الثالث فيما يذهب إليه طه حسين أيضا فى تعليل غلبة الظاهرة البديعية على شعر أبى تمام خاصة بأن أسلوبه أثر من آثار أصله اليونانى، فقد كان أبوه، فيما يقال "خمارا نصرانيا من بعض قرى دمشق، وكان يسمى "تدوس". فلما اعتنق أبو تمام الإسلام غير اسم أبيه... وانتسب إلى قبيلة طيئ، وإن من ينظر فى شعره.... يجده يختلف عمن تقدمه وعاصره من الشعراء فى تصوره للشعر نفسه، وفى شدة أخذه نفسه بتجديد المعانى، ووحدة القصيدة، وفى كلفه بوصف الطبيعة، وميله إلى المعانى الفلسفية يضمنها شعره... وقد راع أبو تمام معاصريه بما ابتدع فى الشعر، ولم يفرغ الناس بعد من الجدل فى محاسن شعره وعيوبه، وهو شعر نلحظ الأثر اليونانى فيه ماثلا من غير مراء"!.

(ب) ويتخذ الدكتور القط من رأى "ليل" القائل بأن لغة الشعر العربى القديم الموحدة من وضع الشعراء، ورأى "نولدكه" بأن هذه اللغة الشعرية الموحدة فى العصر الجاهلى، إفراز حضارى اجتماعى واقتصادى، يئول فيه إلى أن حياة التجوال التى كانت تعيشها أغلب القبائل العربية بحثا عن الكلأ، والأسواق المشهورة التى كانت تقام فى فصول معينة من السنة؛ والرحلات الخاصة التى كان يلتقى فيها أفراد من قبائل شتى لقاءات غير مقصودة... وعادة قرى الأضياف الضالين فى الصحراء التى أصبحت تقليدا اجتماعيا مقدسا، قد ساعدت جميعا على مزج لهجات القبائل العربية المختلفة فى لغة موحدة طرحت معظم الاختلافات فى القواعد النحوية، وإن ظلت تحتفظ بألفاظ كثيرة من اللهجات العربية... وقد كان الشعراء بحكم مهنتهم أكثر معرفة بهذه اللغة من غيرهم، وقد أسهموا بالكثير من الجهد فى ترسيخها! وقد أنتجت هذه اللغة الموحدة، فيما يقول الدكتور القط، نتيجتين:

الأولى: أن الشعر الجاهلى قد نظم بلغة كان العرب يتكلمونها خارج نطاق دوائرهم المحلية، وفى حالات طربهم وانتصارهم على عدوهم.
والأخرى: أن التشابه الكبير بين لغة الشعر واللغة [الموحدة] التى كان العرب يتكلمونها، ساعدت على حماية الشعر [الجاهلى] من التكلف والادعاء اللذين كان من المستحيل تجنبهما لو أن الشعر كان ينظم بلغة مصنوعة"!

وإذا كانت التطورات الحضارية قد ساعدت فيما يرى الدكتور القط على إنتاج لغة شعرية موحدة فى العصر الجاهلى، التزم الشعراء الجاهليون بنظم أشعارهم فيها، فإن هذه التطورات الحضارية نفسها قد أفقدت - فى العصر العباسى - هذه اللغة العربية الموحدة "وظيفتها كأداة للتعبير عن الحاجات اليومية للناس، منذ خرج العرب ذلك الخروج الكبير من جزيرتهم العربية، ويرجع ذلك إلى حد ما إلى اللهجات التى كانت [لا تزال] موجودة عندئذ فى شبه الجزيرة العربية نفسها، وإلى تأثير لغات البلاد المفتوحة [وإلى] التغير العظيم الذى تعرضت له الجزيرة العربية... ونشأت عن اللغة الفصحى [الموحد] لهجات جديدة، وأصبح من الواضح، بعد عقود قلائل من استقرار العرب فى البلاد التى فتحوها حديثا، أن اللغة العربية الفصحى قد فشلت فى الحفاظ على مكانتها كلغة يتكلم بها الناس"! وقد أنتج ذلك الوضع الجديد للغة العربية القديمة فيما يرى، نتائج مختلفة، لغوية وفنية واجتماعية:

فمن الناحية اللغوية، فشا اللحن، وغلب الميل إلى إسقاط الإعراب من الكلمات، ونشأت آداب عامية غريبة على اللغة العربية كالزجل الذى نهض به، [بعد ذلك]، ابن قزمان فى الأندلس إبان النصف الأول من القرن السادس الهجرى، "والمواليا" الذى استمد اسمه من نواح عبيد البرامكة وهم يندبون سادتهم الذين نكبهم الرشيد..."!

ومن الناحية الفنية، ظلت اللغة القديمة لغة الشعر، فقد حرص الشعراء العباسيون على نظم أشعارهم فى لغة الجاهليين، وعلى التمسك بتقاليدها الموروثة، واستمداد موضوعاتهم وصورهم من أشعار الجاهليين الذين اعترف لهم بالإجماع بأنهم أساطين اللغة القديمة، وواضعو أصول الشعر العربى! وقوّى شأن هذا الاتجاه إلى التقليد فى نظم الشعر الموقف الصلب الذى عرف به علماء اللغة الذين عارضوا أى تجديد فى معانى الكلمات. متحدين بذلك معاصريهم من الشعراء، "الذين اضطروا اضطرارا إلى الإحجام عن إحداث أى تغيير خطير فى هذا الشأن، وصاروا لذلك أكثر اعتمادا على المصادر القديمة...". وكانت الطريق الوحيدة التى يتاح للشاعر أن يسلكها لتحقيق الأصالة فى حدود هذا الإطار الصارم، هى تحوير معنى من المعانى التقليدية، أو خلق معنى جديد، أو الاعتماد على التلاعب بالألفاظ. وقد تسبب تحوير المعانى التقليدية فى نشأة مبحث السرقات، وأدت محاولات الخلق إلى الإتيان بالصور المتكلفة، كما أدى التلاعب بالألفاظ إلى الغموض، وأصبحت هذه السمة الأخيرة أكثر من غيرها شيوعا... وكان غموض شعر أبى تمام يعزى، فى الغالب إلى تقليده للغة البدو تقليدا متعمدا!

ويتلخص التأثير الاجتماعى، الذى خلفه فشل اللغة العربية القديمة فى أن تظل كما كانت فى العصر الجاهلى لغة الحياة والشعر معا، فى حرص طبقة النبلاء العرب فى المجتمع العباسى الجديد، على تعلم هذه اللغة القديمة والصدور عنها صدورا عمليا، تحقيقا لعقيدتهم بسموها وتفوقها على لغات البلاد المفتوحة من ناحية، وتأكيدا لانتمائهم عن طريقها إلى جنس نبيل يتميز بصفات نبيلة تعد اللغة العربية أكثرها أهمية وأبرزها دلالة، من ناحية أخرى!

ويلاحظ الدكتور القط، فيما يتصل بوظيفة الشعر ومكانة الشعراء فى العصر الجاهلى، وجود نوعين من النصوص التاريخية التى تطرح موقفين متناقضين من هذا الفن وأصحابه من الشعراء:

الأولى: نصوص تؤكد تمتع هذه الفئة بمكانة اجتماعية وقبلية وفنية عالية بين معاصريهم. بوصفهم "الذائدين عن شرف قبائلهم والمدافعين عن حقوقها، والمبدعين لقصص الحب التى سحرت العرب الرومنسيين، والمخيفين لما ينظمونه من شعر الهجاء، والمرجوين لما يقدمونه من مديح، فى لغة فنية عالية"حملت أكثر معاصريهم على الظن "بأنهم خلقوا مزودين بقوى غير طبيعية، وأنهم قادرون دائما على الاتصال بالجن"!

والأخرى. نصوص "تغض من قدر الشعر. وتنظر إليه فيما يبدو، على أنه عمل لا يليق برجل شريف"!

ويرد الدكتور القط هذا الموقف العادى للشعر والشعراء إلى أسباب متنوعة: أسباب حضارية، تتلخص فى نشأة طبقة اجتماعية خاصة من زعماء القبائل وغيرهم من ذوى المكانة فى قومهم من الفرسان والتجار، الذين هيأت لهم ظروفهم القبلية والاجتماعية تكوين ثروات كبيرة جعلت منهم هدفا للشعراء الراغبين فى الإثراء، فعظم شأن المديح والهجاء، واتجه الشعراء إلى التكسب بالشعر فى أواخر العصر الجاهلى، وتكونت طبقة من شعراء المديح والهجاء غطت على غيرها من الشعراء الآخرين الذين ظلوا على ولائهم للفن والقبيلة..... من أمثال زهير، والحطيئة، والنابغة، وحسان، وغيرهم من فحول الشعراء فى الجاهلية، وهو ما كان سببا فى نفور الطبقات العليا فى المجتمع الجاهلى من نظم الشعر، واعتقادهم بأن امتهان أبنائهم لهذه الوظيفة الفنية من شأنه أن يحط من مكانتهم فى قبائلهم ومن قدرهم بين معاصريهم!

وأسباب اجتماعية تتمثل فى اعتياد أكثر شعراء الجاهلية المشهورين على نمط بعينه من الحياة اللاهية القائمة على التحلل الخلقى والإفراط فى المتع الحسية، التى صورتهم فى صورة شخصيات فاسدة خارجة على تقاليد مجتمعها فى نظر معاصريهم، على نحو ما نجد فى شعر طرفة الذى يصور صدامه مع عشيرته لخروجه على تقاليد قبليته، وجرأته على أخلاقيات مجتمعه، وقصة امرئ القيس مع أبيه الذى طرده لسوء سلوكه وإمعانه فى اللهو وحرصه على تسجيل ذلك فى أشعاره؛ وما يحكى عن أسباب عدول الأعشى عن لقاء الرسول وقبول الإسلام لتحريمه الخمر والزنا وغيرهما من مظاهر اللهو فى الجاهلية.

وقد تسبب ميل الشعراء إلى احتراف المديح والهجاء منذ أواخر العصر الجاهلى، فى أن يفقد الشعر فيما يرى الدكتور القط، مع قيام حكم بنى أمية، بالتدريج، وظيفته الأساسية، ويضطلع بتحقيق أهداف جديدة تتمثل فى تملق ذوى السلطة وأصحاب الجاه من الخلفاء والولاة والعمال وغيرهم من الأثرياء، والانتصار للأحزاب السياسية والدينية على حساب الروابط القبلية. وفى اختصار، لا نكاد نصل إلى العصر العباسى حتى يكون الشعراء قد تحولوا إلى الاحتراف الكامل الذى يتخذون فيه من المديح حرفة يتكسبون بها. وقد فرض عليهم ذلك أن يعدوا أنفسهم للنهوض بالوظيفة الجديدة، باستيعاب الثقافات المعروفة فى عصرهم، وهى ثقافات اتخذت فى العصر الأموى شكلا دينيا وقبليا يتمثل فى حفظ القرآن الكريم، ومعرفة أيام العرب فى الجاهلية وحفظ أنسابهم، واتخذت فى العصر العباسى شكل ثقافة جديدة ومتنوعة، تتمثل فى إجادة اللغة العربية وما يتصل بها من فروع المعرفة التى جدت فى هذا العصر، وإجادة مؤهلات القدماء فى قصور الخلفاء، وهى مؤهلات يعرف بها "أبان بن عبد الحميد اللاحقى" تعريفا طريفا فى قصيدة يقدم بها نفسه إلى الخليفة ، فيقول:

أنا من حاجة الأمير، وكنز
من كنوز الأمير ذو أرباح
كاتب، حاسب، أديب، خطيب،
ناصح، راجح على النصاح

شاعر مفلق، أخف من الريشة

مما تــكون تحت الجـــــناح

لو رآنى الأمير عاين منى،

شمريا كالجـلجل الصـــياح

لحية سبطة، وأنف طويل

واتـقاد كشـعلة المصـــباح

لست بالمفرط الطويل،

ولا بالمستكن المجـــحد الدحداح

أيمن الناس طائرا يوم صيد

لغـدو دعيـــت، أم لـــــرواح

أبصر الناس بالجوارح والأكلب، والخرد الصباح الملاح!

وقـد تركـت سـيادة المديـح، فيما يقول الدكتور القط، على فنون الشعر الأخرى فى العصر العباسـى، أثرا عميقا، يتمثل من الناحية الفنية، فى افتقاد الشعراء القدرة على تحقيق الأصالة بعد أن أصبحوا جميعا "يـنظمون فـى موضـوع واحـد، طـبقا لتقاليد صارمة"، ويكررون فى الثناء على نقطـتين أساسـيتين همـا الشـجاعة والكـرم. وقـد حمـل هـذا القصـد إلى تكرار عناصر المديح الشاعر العباسـى عـلى البحـث الدائـب عـن صيغ لغوية متجددة للتعبير عن هاتين الصفتين تجنبا للتكرار نفسـه مـن ناحية، ونجاة من العدوان على أفكار غيره من الشعراء الآخرين من ناحية أخرى. وكان مـن الطبـيعى أن يورطـه ذلـك فـى "المـبالغة مسـاهمة مـنه فــى بـيـان المـدى الذى بلغـته فضائـل ممدوحــه. .. . والصنعة (التلاعـب بالألفـاظ) لإخفاء ما تتسم به معانيه من ابتذال. .. . والغموض نتـيجة لمحاولـته تحقـيق الأصـالة. .. . وأن يـأتى شـعره مـتفاوتا تبعا لتوفيقه أو إخفاقه فى تلك المحاولـة"! وكـلها عيوب فنية، تحققت فيما يرى الدكتور القط بصورة واضحة فى شعر اثنين من شـعراء المديـح فـى العصـر العباسـى همـا: أبـو تمـام والـبحترى، وهما من الناحية الفنية، وجهان متقابلان لحركة شعرية واحدة هى حركة البديع فى الشعر العباسى!

"وعـلى هـذا يكـون الـبديع قـد وجـد، فـى حقـيقة الأمـر بـتأثير الـتغيرات الحضـارية والاجتماعية واللغوية التى حدثت بالتدريج منذ الفتح الإسلامى"؛ فقد حمل هذان العاملان الشعراء حمـلا عـلى الخـروج عـلى التقالـيد الفنـية الموروثة من الشعر العربى القديم، تلك التقاليد التى تعد ثمرة شـعر اكـتمل نظمـه "فـى ظل ظروف [حضارية] تخالف تمام المخالفة تلك الظروف التى نظم الشعراء المحدثون]أشعارهم] فى ظلها"!

***

هـذه هـى الأصـول العامـة للـنظرية الحضـارية التى يوظفها الدكتور القط فى دراسة الشعر القديـم والأدب العـربى الحديـث والمعاصـر. وهـى "نظـرية" أفـرزت فى دراساته التطبيقية المختلفة مـنهجا نقديـا بعيـنه يـتألف مـن ثلاثـة عناصـر: الأول، الـنظر إلى الشعر بوصفه ظاهرة حضارية؛ بمعـنى أن تطور الشعر ثمرة للتطور الحضارى، وأنه لذلك وعاء لقضايا الحياة ومشكلاتها. والثانى: أنـه وسـيلة فنـية وجمالية يعبر بها الشاعر عن هذه القضايا والمواقف التى تشغله وتشغل البيئة من حوله؛ ومـن ثم "فالتحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركـب، وصـوره الفنـية، بـل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشـكلات مجتمعه وعصره. وهكذا، لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعالا فى تطـور الحـياة وإثـراء فكـر القـارئ ووجدانه على السواء. . . ذلك أن الفن الجديد فى أى عصر من العصـور لا ينـبع مـن عجـز أصيل فى الفن الذى سبقه، وإنما من مفهوم حضارى جديد للفن، ومن

نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة. .."!

أما العنصر الثالث والأخير من هذا المنهج النقدي الذي يتبعه الدكتور القط في دراسة حركة الشعر ورصد تطورها، فيتلخص في هذا التوازن الدقيق الذي يحرص على إقامته بين القضايا والآراء والظواهر المتناقضة التي يدرسها ويوازن بينها. فهو يحرص على أن يقيم توازنا فنيا بين الشكل والمضمون في الفن بعامة والشعر خاصة، كما يحرص على هذا التوازن في الموازنة بين القديم والجديد، وبين الرومانسية والواقعية، وبين الحرية والالتزام. وهذا التوازن ليس سلوكا نقديا فحسب، ولكنه كذلك سلوك شخصي. فهو حريص على ألا يغلب جانبا من جوانب حياته على سائر الجوانب الأخرى. وهو قادر دائما على إقامة هذا التوازن الدقيق فيما يعرض له من أمور .

وقد تجلت هذه النظرة المحايدة بصورة واضحة في تلك الطائفة من المقالات التي عرض فيها لقضايا الشعر الجديد. ولا نستطيع بالطبع أن نقف عند كل ما قاله أو أثاره من آراء، ولكنا نجتزئ هذه العبارات الدالة من مقالة له في "مجلة الشعر- ينـاير ١٩٦٤ "يفسر فيها دعوته إلى تطور الشعر، بأنها لا تعني الاندفاع "في حماسة مفرطة لكل جديد وتغفل عما قد يكون فيه من مواطن النقص أو الانحراف أو التنكر لبعض قيمنا القديمة التي ما زالت صالحة للتعبير عن روح الحضارة الحديثة : فكما أن التعصب المطلق للقديم قد اتخذ عند بعض الناس صورة رد الفعل "للجديد"، كذلك اتخذ التجديد عند بعض أنصاره مثل هذه الصورة، فأنكروا على القديم كل صورته الفنية. . وقطعوا كل صلة بينهم وبين تراثنا الشعري، وخيل إليهم أنهم يستطيعون أن يقيموا تجديدهم في الهواء دون أساس من تقاليد ممتدة موروثة. .. ".

وقد أخذ الدكتور القط، على أساس من هذه النظرة الفنية والحضارية وهذا التوازن الدقيق فى تقويم الظواهر الأدبية المتقابلة، يتابع الشعر العربى فى تطوره قديما وحديثا، ويفسر قضاياه المختلفة تفسيرا حضاريا ممتعا. وسوف نقف فى هذه المقالة عند دراستين؛ إحداهما عن الشعر العربى القديم، وهى كتابه: "فى الشعر الإسلامى والأموى"؛ والأخرى عن الشعر المعاصر، هى كتابه: "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، وهما دراستان تحظيان بشهرة واسعة.

(١) وقد خصص المؤلف كتابه "فى الشعر الإسلامى والأموى" لدراسة الحركة الشعرية في فترة قسمها إلى مرحلتين هما فترة "عصر الإسلام والدولة الأموية"، وهي فترة تعد، على قصرها من أخطر عصور الأمة العربية، فقد "تمت فيها أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن"، إذ خرج العرب من بواديهم وقراهم إلى بلاد تختلف عن بلادهم في الطبيعة ونظام المعيشة وتفوقها ثراء وحضارة. وقد كان لهذه الهجرة المفاجئة والسريعة آثار عنيفة على نفسية العربي وجدت صداها في الأدب العربى شعرا ونثرا.

وقد انصرف عمل الدكتور القط في هذه الدراسة، كما جاء في مقدمة الكتاب، إلى البحث من وجهة نظر حضارية، عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر، محاولا أن يستشف، من وراء المستوى التعبيرى المباشر لذلك الأدب شيئا من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في "صيغة فنية" جديدة. ومن ثم، فقد احتفت هذه الدراسة بـ"النص الأدبي"، وأثارت عددا من قضاياه الفنية والأدبية، التي اقترحت لها إجابات و حلولا مقنعة. ونستطيع، إذا أردنا تلخيص المغزى الذي نخرج به من قراءة هذه الدراسة، أن نقرر أنها قد حرصت على المزاوجة بين التفسير الحضاري لقضايا الشعر العربي في هذه الفترة الحرجة من تاريخ الأمة الإسلامية، وبين التحليل الفني لنماذج الشعر الجيدة، واستخلاص المقومات الفنية الجديدة التي حققها الشعر في هذه الفترة القصيرة من تاريخ تطوره.

وأولى القضايا التي أثارتها هذه الدراسة، قضية "الإسلام والشعر". وقد انتهى المؤلف في بحث هذه القضية إلى موقفين : الأول: "أن القرآن لم يصدر حكما بعينه على الشعر، ولم يتخذ منه موقفا خاصا، وإنما نفى عن النبي مرة بعد أخرى أن يكون شاعرا من الشعراء وأن تكون رسالته كرسالتهم". والثاني: أن هذا الموقف الإسلامي من الشعر لم يحل بينه وبين الضعف الفني الذي يغلب على شعر هذه الفترة. فقد "فقدَ، في معظمه وبخاصة الشعر السياسي، ما في الشعر الجاهلي من خيال حي، واقتدار لغوي، والتصاق بالطبيعة. وفي عبارة أخرى، إنه في كثير من وجوهه أصبح أقرب إلى النظم منه إلى الإبداع". وهو يعلل لهذا الضعف الفني تعليلا حضاريا حين يلاحظ أنه يظهر بصفة خاصة في شعر هذه الطائفة من شعراء المسلمين الذين اتصلوا بالصراع بين المسلمين والمعارضين للدين الجديد، ومن ثم فهذا الضعف نتيجة لاتصال هذه الطائفة من الشعراء اتصالا مباشرا" بالقيم الجديدة وما تحمله من مظاهر التغير في الأخلاق والسلوك والقيم الروحية والاجتماعية، فلم يكن من اليسير على شاعر قضى الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية، أن يجد لنفسه أسلوبا من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياه". وذلك، على عكس الشعراء الآخرين الذين كانوا أقل انغماسا في تلك الحروب الكلامية، والذين مضوا يقولون الشعر على طريقة الجاهلية .

ويمضي الدكتور القط في هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الذي كان قد بدأ فيما يقول، قبيل ظهور الإسلام، إلى القول بأن هذا الجيل من "فحول الشعراء" الذي قام بعبء هذه الرسالة الحضارية كان قد انقضى، "وظل المجتمع العربي بضع سنوات ينتظر رسالة من نوع جديد تحقق للعرب تلك الوحدة التي كان كثير من مظاهر الحياة في الجزيرة العربية تنبئ بها، وتستخدم تلك اللغة التي مكن لها هؤلاء الشعراء. وكان لابد أن تمضي سنون أخرى في ظل الإسلام حتى ينشأ جيل جديد تربى في تلك البيئة الحضارية الجديدة، بعد أن تجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة".

وقد راح المؤلف، لتأكيد هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الإسلامي يصور أثر هذه المواجهة السريعة لقيم الحياة الاجتماعية والدينية الجديدة على الشعراء المخضرمين الذين وجدوا أنفسهم مضطرين "إلى التكيف السريع، كما نرى عند حسان بن ثابت، أو الصمت التام كما تذكر الرواية عن لبيد، أو المضي على طريق الشعر الجاهلي، إلا ما كان من أثر يسير، كالذي نراه عند الحطيئة ". كما راح في الصفحات الباقية من هذا القسم الذي خصصه لدراسة "قضية الإسلام والشعر "يتابع دراسة نتاج طائفة من الشعراء دراسة تحليلية ليكشف عن هذا الضعف الفني أولا، وليؤكد هذا التقليد الغالب على شعر هذه الفترة أو قل ليكشف عن استمرار تيار الشعر الجاهلي في شعر المخضرمين من شعراء الإسلام ثانيا.

وقد أثار هنا وهناك قضايا فنية عدة. وختم دراسته لشعر هذه الفترة بقوله، ملخصا ما انتهى إليه من نتائج : "والصورة العامة للشعر في صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة، هي أن هناك بالضرورة تداخلا بين فترات التاريخ الحاسمة، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتي تليها وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور في نفوس أصحابها، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد موروثة لا يمكن الخلاص منها فجأة أو الاهتداء إلى غيرها من قيم جديدة. لذلك، كان لا بد أن يظل هناك امتداد للشعر الجاهلي في شعر ذلك العصر على اختلاف في المظهر والدرجة ".

وقد وقف في القسم الثاني من الكتاب، وهو الذي خصصه لدراسة حركة الشعر وتطوره في العصر الأموي، عند ثلاثة أشكال، أو قل ثلاث ظواهر شعرية في هذا العصر : الأول، الغزل

العـذري. والثاني، الغزل الحضري. والشكل الثالث ،هو ما أسماه "بالشعر الأموي" وقد راح يتابعه في أغراضه المختلفة بين السياسة والاحتراف والفن. وهو في دراسة هذه الأشكال الشعرية الثلاثة يمزج بين التفسير الحضاري والتحليل الفني، ومن خلال هذا المزج المنهجي أخذ يصدر أحكامه التقويمية على هذا الشعر .

وهو يَعُدُّ تيار الغزل العذري "حركة شعرية جديدة، تتمثل في شعر طائفة من الشعراء عاشوا جميعا في زمن واحد، وتنقلوا في بيئات واحدة أو متقاربة ما بين مكة والمدينة ووديان البادية الخصبة. . وعرف بعضهم بعضا وتناشدوا الأشعار، وتداخلت أشعارهم بعضها في بعض حتى ليصعب أحيانا تحقيق نسبة القصيدة إلى من قالها منهم – ويرى هذه "الصيغة" الشعرية الجديدة نتاجا لهذه النقلة الحضارية التي مست نفوس الناس وأساليب معيشتهم وطرق سلوكهم، كما يراها تعبيرا عن هذه القيم الخلقية والاجتماعية والسياسية المتغيرة.

وقد عني في درس هذه الظاهرة بتحقيق أمرين : أولهما : البحث عن تفسير لظهور "الغزل العذري"من خلال مناقشة الأسباب المختلفة التي يقدمها الدارسون المحدثون، الدينية والسياسية والنفسية والحضارية. والأمر الثاني، الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز الغزل العذرى من غيره من شعر هذه الفترة، وهي خصائص تتصل ببناء القصيدة ولغتها، تلك التي أخذت تقترب اقترابا شديدا على أيدي الشعراء العذريين، من لغة الحياة كما تتبدى فيما تنقله الكتب القديمة من "أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم، وفيما يكتبه المؤرخون والأدباء والمؤلفون من أساليب". وهو يلاحظ قلة احتفال الشعر العذري بالتشبيهات والمجازات، تلك التي يستخدم العذريون بديلا عنها هذا الحشد من الألفاظ العاطفية والانفعالية من مثل كلمات: الهيام واليأس والموت والبخل والهجر واللوم والعتاب .. وهي تقوم عندهم مقام التشبيهات والصور المجازية.

و قد حرص المؤلف في دراسته لهذا اللون من الغزل المقابل للشعر العذرى على تسميته "بالغزل الحضري"، وهي تسمية تعكس تصوره لوظيفة هذا الغزل من حيث إنه تعبير عن هذه الحياة الجديدة أو قل عن هذا التطور الحضاري كما كان يحس به ويواجهه هؤلاء الشعراء من سكان الحواضر العربية الذين أصابوا قدرا من التمدن يميزهم من المجتمع العربي في البادية. وهو ينحو في دراسة هذه الظاهرة الغزلية المنحى نفسه الذي رأيناه يتبعه في دراسة "الغزل العذري": رصد تطوره وتفسير نشأته وشيوعه تفسيرا حضاريا، واستخلاص سماته الفنية بتحليل نماذج من نصوصه تحليلا فنيا ممتعا على نحو ما فعل في شعر عمر بن أبي ربيعة، رأس هذه الحركة في العصر الأموي .

ويتخذ الدكتور القط، لدراسة هذه الظاهرة الغزلية واستخلاص سماتها الفنية من شعر عمر نموذجا لهذا الغزل الحضري، كما يتخذ من نقد آراء الدارسين لحياته وشعره وسيلة إلى تصحيح كثير من المفهومات الخاطئة التي تشيع في الدراسات الكثيرة حول هذا الشاعر وفنه، والتي وصلت إلى درجة "المسلمات" التي يتوارثها اللاحقون عن السابقين، وهي مسلمات لم تعد لها قداستها المعروفة بعد أن هزها الدكتور القط هذه الهزة العنيفة، وكشف عما فيها من زيف. فهو يرى أن هذه الآراء كانت "وليدة المزج بين ما يروى عن حياة هذا الشاعر وسلوكه وتنقله، للحب أو للهو، من امرأة إلى أخرى. . كما كانت نتيجة للمقارنة الدائمة بين شعر هذا الاتجاه والشعر العذري، وبين سلوك عمر بن أبي ربيعة ونظرائه، وسلوك غيرهم من الشعراء العذريين. . فهم يقبلون على دراسته وقد قر في نفوسهم ما علموا من لهوه و عبثه، فيجدون في هذا الشعر بعض صور من ذلك اللهو والعبث يؤكد لديهم امتزاج السلوك بالفن، والحياة العملية بالشعر. و يجدون في هذا الشعر وصفا لمحاسن المرأة لم يجدوه في الشعر العذري، وصورا" لمغامرات جريئة مع نساء عديدات

لم يألفوها عند الشعراء العذريين، فيقابلون بين الاتجاهين ويطلقون على اتجاه ابن أبي ربيعة من الأسماء ما يمكن أن يكون نقيضا للعذرية بما فيها من عفة وتقوى وتوحيد في الحب". وهو يرى لتصحيح هذه الصورة ونقض هذا الأساس الخاطئ أن نجرد أنفسنا من هذا الموقف النفسي والفكري، وأن نقبل على درس شعر عمر بن أبي ربيعة، "دون أن يكون لنا فيه رأي آخر ليتسنى لنا وضعه من شعر الحب في هذا العصر في موضع جديد".

و قد تابع المؤلف دراسة هذه الآراء، وتصحيح الصورة المألوفة عن عمر بن أبى ربيعة، ويكاد بحثه عنه يدور حول فكرتين كثر ورودهما في أقوال الدارسين عن هذا الشاعر هما: هذه الحسية الغالبة على فنه وسلوكه، و هذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها للمرأة في العصر الأموي، وفي البيئة الحجازية بصفة خاصة .

وملاحظة النزعة الحسية في شعر عمر وسلوكه، تقوم في رأيه على فهم غير صحيح لمعنى هذا المصطلح، وهو فهم قد تأسس على مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أو لقائها في شعر عمر، ولكنها تعني، أو ينبغي أن تعني في المفهوم الصحيح الوصف الحسي المفصل للجمال الجسدى والمتع والشهوات، وهو ما لا نعثر عليه في شعر عمر حتى في أكثر قصائده صراحة وأشدها جرأة. وهو يفسر سلوك عمر هنا وهناك في قصائده التي يصف فيها جمال المرأة ويقص فيها بعضا من مغامراته للقائها، تفسيرا فنيا؛ فقد كانت غاية الشاعر أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل، وذلك الحوار "الدرامي" القريب أحيانا من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفصح أحيانا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة. ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبته وصفا "حسيا" تفصيليا، يمكن من أجله أن نطلق عليه هذه الصفة.

ويلاحظ من يقرأ غزل ابن أبي ربيعة، أنه بسبب غايته الفنية تلك، لا يتجاوز في وصف جمال المرأة هذه الصفات العامة التي شاعت في شعر غيره من شعراء الغزل العذرى الذين يتصفون بالعفة والروحية، بحيث أصبحت صورة هذه المرأة في شعره، صورة عامة للمرأة التي كانت تعيش على أيامه وفي بيئته، أو قل إنها صورة نمطية. ولعل في هذا ما يفسر هذه المباينة الواضحة بين مغامرات عمر في قصصه الشعرية و بين نهاياتها، أو قل بين هذا الجهد العنيف الذي كان يبذله في تتبع المرأة وهذه العواطف الجياشة والرغبة الجامحة التي نحسها من أشعاره، و بين هذه النهايات التي كان يقنع فيها بأيسر ما يقنع به الرجل من المرأة : "فالقصيدة تنتهي في أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذي صوره الشاعر قبل اللقاء، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملانه من لحظات نفسية".

وبمثل هذه النظرة الحضارية والفنية، راح المؤلف يتتبع هذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها ابن أبي ربيعة في غزله للمرأة الحجازية، ويكشف عن جوانبها الفنية ودوافعها الاجتماعية والحضارية، ويربط بينها ربطا وثيقا، ويتخذ من كل ذلك وسيلة لتفسير هذا الاتجاه الذي يأخذه الدارسون القدماء والمحدثون على هذا الشاعر. وهو يلاحظ في ذكاء وفهم عميق، هذا التناقض الذي كان يقوم بين الحياة الحجازية في صورتها المتطورة الجديدة وبين القيود والتقاليد الاجتماعية والدينية التي كانت تحول بين الشعراء وبين هذه الحرية التي ينشدونها في الحب. ويرى في هذا التناقض وسيلة لتفسير هذه الصورة "الغريبة" التي كان عمر يحرص على أن يرسمها في قصائده للمرأة التي يتغزل فيها : "كان عمر يتنقل بين النساء لأنه يعيش في مجتمع متحضر، وهو مع ذلك مجتمع "انفصالي" في الوقت نفسه. ومن هذا التناقض بين هاتين الطبيعتين كان لا بد

أن ينشا صراع في نفوس الشباب من ذوي الجاه والمال، ممن يريدون أن يحيوا حياة حضرية كاملة. ولاشك فى أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل".

"ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التي يحتال لها الشباب احتيالا في مواسم الحج أحيانا أو في حياتهم العادية أحيانا أخرى، كلما سنحت الفرصة وغفل الرقباء. ولهذا، لم يكن غريبا أن يجمع فتى كعمر بن أبي ربيعة بين حديثه اللاهي عن النساء وتعبيره العذرى عن عاطفة الحب. فلم يكن هذا السعي وراء النساء نابعا من تكوين نفسي خاص أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية، ولكنه كان جانبا من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعاني النفسية والحب الصادق. . وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين : شعور صادق بالحب ومحاولات للقاء تخلع على النساء طابعا خاصا تبدو معه على شيء من التحلل و "المادية"، وإن لم تكن متحللة ولا مادية بالمعنى الصحيح، فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو"الثقافة" يردن أن يحققن لأنفسهن شيئا من المكانة الاجتماعية في نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالي. ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يربطن أسبابهن بسبب مع فتى من فتيان قريش، وشاعر مرموق يلهج الناس بشعره، ويتغنى به المغنون. فأمثال عمر في ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما فى هذا العصر: موضع الإعجاب من ناحية، ووسيلة شهرة من ناحية أخرى ".

وقد أخذ المؤلف في الصفحات الطويلة التي خصصها لدراسة شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة فنية، يلاحظ العناصر القديمة والحديثة على السواء في لغته وأساليبه وصوره الشعرية، ويكشف عما وفق إلى إحداثه من تطور، كما يكشف في توازن محكم، عن رموز هذه الصور الاجتماعية والسياسية والدينية. وقد أثار في هذه الدراسة الفنية، كما فعل فى القسم الأول من الكتاب، عددا من القضايا المعروفة، واستطاع أن يدلل على زيف كثير من الآراء القديمة والحديثة فيها مثل قضية الأوزان والأغراض، وأثر الغناء في موسيقى الشعر الأموي، والصورة الشعرية بين القديم والجديد في شعر عمر وغيره من شعراء الغزل الحضري. وقد لخص آراءه تلك فى العبارات التي ختم بها هذه الصفحات المتعة من دراسته التحليلية لنماذج طويلة وفريدة من أشعار عمر : "وإذا كنا لا نجد صورا شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر، فإننا مع ذلك نحس في شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ومن معجمه الخاص، انسيابا موسيقيا ومرونة في العبارة ولفتات إلى بعض الحقائق النفسية الطريفة أو الخافية مما أضفى على شعره طابعا خاصا بين شعراء الغزل في عصره ... والحق أنه يمكن أن يقال إن ما تم من تطور وتجديد في الشعر العربي في "العصر الأموي" قد تم على يد هؤلاء الغزليين من العذريين وغيرهم كعمر بن أبي ربيعة ومن سلك نهجه. .".

ويخلص القسم الثالث من الكتاب لدراسة "الشعر الأموي : بين السياسة والاحتراف والفن"، وهي دراسة تعد بالإضافة إلى ما رأيناه في القسمين السابقين من أمتع وأعمق ما كتب حول حركة الشعر التقليدي في العصر الأموي، سواء ما يتصل منها بالجانب الحضاري الذي يفسر به طبيعة هذه الحركة التقليدية أو يتصل بالجانب الفنى الذي خلص فيه إلى تحليل هذه النماذج الكثيرة تحليلا فنيا ممتعا، يمكن أن يكون منهجه فيه، إذا ما أحسن فهمه وتطبيقه، طريقا إلى تأصيل نظرة جديدة أو قل قراءة جديدة تثري النصوص الشعرية القديمة وتدخل بها إلى عالم التذوق الجمالى الذي يهمله أكثر الدارسن للتراث الشعري القديم، حين يلحون على الاهتمام بحيوات الشعراء ومدى قدرة هذه الأشعار في التعبير عنها وتصويرها .

وتدور دراسة المؤلف لشعر هذه المرحلة حول أصلين يرى أنهما كانا يحكمان حركة الشعر الأموي ويوجهانها هذه الوجهة أو تلك : الأول، هذا التطور الذي أخذ يجد ـ كما رأينا ـ منذ فترة

طويلة على الحياة في العصرين الإسلامي والأموى، مما كانت له آثاره على شعر الغزل على نحو ما أشرنا، وهي آثار قد أخذت تظهر كذلك في الشعر التقليدي في العصر الأموي، وفي اختصار، تلك النظرة الحضارية التي رأينا الدكتور القط يحرص على اللجوء إليها كلما عمد إلى تفسير قضية أو أخرى من قضايا الشعر. والأصل الثاني، وهو نتيجة لهذا التطور الحضارى، ذلك التناقض الذى أخذ ينشأ فى نفس الشاعر الأموى بين قيمه القديمة، وخاصة القبلية منها وبين ظروف حياته الحديثة من ناحية، وبين التطور الذى أخذ يملأ الحياة من حوله، وتلك القيود الاجتماعية والدينية والسياسية التى تحول بينه وبين الاستمتاع بهذه الحياة الجديدة من ناحية أخرى.

(٢) و كتابه "الاتجاه الوجداني. .." الذي حصل به على جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية أحدث الدراسات التي نشرها عن الشعر العربي الحديث، وقد خصصه لدراسة التطور الوجداني الذي أخذ يجد على هذا الشعر منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى الآن. ويتألف الكتاب من تمهيد وأربعة أقسام خصصها لرصد حركة التطور الوجداني في شكليها الحضارى والفني.

ويعد التمهيد (٤ – ١٥) على الرغم من قلة صفحاته من أخطر أقسام الكتاب وأولاها بالقراءة الفاحصة، فقد بسط فيه المؤلف المنهج الذي سار عليه بسطا علميا ونقديا صارما، كما لخص فيه القضايا الأدبية المختلفة التي أثارها، والنتائج الموضوعية التي حققها تلخيصا مركزا ودالا يجعل، منه "مفتاحا سحريا" إلى أقسام الكتاب المختلفة بقضاياه الموضوعية والفنية والنقدية المعقدة، تلك التي تدق على القارئ وتحوجه لفهمها إلى وعي عميق ومعرفة دقيقة بظروف التطور الأدبي وروافده الأجنبية والمحلية.

والقضية الأولى التي طرحها في هذا التمهيد هي حرص الشعراء على المزاوجة، في فنهم، بين القديم والجديد، وهي مزاوجة تعود إلى التقاء الحضارة الأوربية بالحضارة العربية في ظروف حربية غير متكافئة عدا فيها الغرب على الشرق بغية استعماره مما ولد في نفوس أبنائه مشاعر متناقضة من الخوف والانبهار : فقد أدركوا أنهم يواجهون حضارة جديدة عليهم أن يفيدوا منها، ولكنهم أدركوا كذلك أن أصحاب هذه الحضارة قد عقدوا العزم على استعمارهم مما حملهم على أن يعودوا إلى أنفسهم وينظروا في واقعهم نظرة حضارية واعية انتهوا منها إلى سلوك يعتمد على أمرين:

الأول: إحياء ماضيهم والاعتزاز بتراثهم ليحافظوا على شخصيتهم ويواجهوا الغزاة القادمين مواجهة ثابتة لا تفقدهم شيئا من أصالتهم الحضارية العريقة.

والثاني: دراسة الحضارة الأوربية الغازية، والاقتصار على الأخذ منها بما يمكن أن يتلاءم مع حياتهم ويضعهم على بداية نهضة جديدة دون أن يتناقض ذلك مع قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية.

"وهكذا بدأت في وقت واحد معا حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربى، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية. . ". كما بدأ المثقف العربي يواجه صراعا عنيفا وتناقضا متصلا بين قيمه الدينية والفنية والاجتماعية التي يسعى إلى إحيائها، وبين هذه الألوان الجديدة التي أخذت تتسلل إلى الحياة العربية فتغيرها. وقد أدى هذا الشعور بالصراع والتناقض إلى إيقاظ شعور قومي جديد يتمثل في ارتباط الناس العميق بوطن تشدهم إليه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة الغازي الجديد، مما جعل للفرد كيانا خاصا اتخذ معنى سياسيا وفكريا واجتماعيا واقتصاديا يرتبط فيه كيان الفرد بالكيان العام، وتمتزج فيه المصالح الفردية بالمثل العليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة، وولد في نفوس المثقفين العرب صراعا قد عم العالم العربي بأسره متعدد الجوانب بين القديم والجديد في السياسة والاجتماع والأخلاق والأدب الفني.

والقضية الثانية تتصل بتصحيح مفهوم "الشعر الوجداني". فقد اعتاد النقاد على الاعتقاد بأن الشعر لا يكون وجدانيا إلا إذا تحدث فيه الشاعر عن التجارب العاطفية ووصف الطبيعة، وهو يرى أن مثل هذه التجارب لا تكون وحدها شعرا وجدانيا بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح، لأن الاتجاه الوجداني الذي أخذ يغلب على الشعر العربي الحديث يمثل موقفا حضاريا، ومن ثم فإن الذي يحدد طبيعته ليست التجارب العاطفية أو الطبيعية وإنما الموقف الحضاري الذي يقفه الشاعر من ظروف البيئة والمشكلات التي يواجهها ويعبر عنها في شعره، مما يجعل للشعر فيما يقول المؤلف مستويين "أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع".

وتتصل القضية الثالثة بتصحيح موقف النقاد من طبيعة الحركة الوجدانية، ووظيفتها الفنية والموضوعية. فهم يتهمون شعراءها وشعرها بالسلبية والذاتية المنغلقة على نفسها المتشككة في طبيعة الحياة والناس الهاربة دائما إلى عوالم نائية عجزا عن التكيف ومواجهة الحياة الجديدة .

وهو يرى أن "الحركة الوجدانية حركة إيجابية، لأنها تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت هذه الذات ضائعة مقهورة. . كما تقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة و وعيه الاجتماعي والسياسي وحسه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال ونفور من القبح والتخلف". كما يرى أن هذه السلبية في صورها المختلفة، سلبية موجبة لها دورها الحضاري والسياسي والفنى فهي ترضي هذا الجانب المتخلف من حياتنا وتعمق إحساسنا بتخلفه وحاجتنا إلى تغييره، مما يجعل منها طريقا إلى التغيير والتجديد ونوعا من إيقاظ الوعي الذي يطلعنا على الجانب السيئ من حياتنا. إنها ليست انغلاقا ذاتيا، ولكنها" في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكا عقليا، أو رفض لما لم يستطع أن "يتكيف "معه من أوضاع. .".

ويلح الدكتور القط في تصحيحه لمفهوم الحركة الوجدانية في النقد العربي الحديث، على ضرورة التفرقة بين شيئين : "الحركة الوجدانية" في الشعر العربي و "الحركة الرومانسية" في الشعر الأوربي. كما يلح على رفض الاتجاه الغالب في هذا النقد الذي ينظر إلى الأدب الرومانسي والأدب الوجداني نظرة شاملة تجرد كلا منهما في خصائص عامة يتخذ منها الدارسون مبادئ نقدية يقيسون عليها أدب هاتين الحركتين، مغفلين" ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية"، ومتخذين" من تلك السمات دليلا على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه".

وينطلق الدكتور القط في التفرقة بين هاتين الحركتين من حقيقة أنه وإن كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري محورين يجمعان بين الرومانسية والوجدانية، فإن الظروف التاريخية والحضارية التي مهدت لنشأة كل منهما وطبيعة النتائج التي حققتها الرومانسية في الأدب الأوربي والوجدانية في الشعر العربي، تفرق بينهما: "فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيرا عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربى من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حدا حاسما بين عالمين مختلفين في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون. وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة في السياسة و الاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت "بالكلاسيكية الجديدة" إلى مرحلة عرفها الناس باسم "الرومانسية".

"أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي، فلم يكن برغم جسامته، على هذا النحو من الحسم والشمول، بل ظل محصورا إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفون منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من

استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد . فالأسرة ما زالت في الأغلب تضم أجيالا ثلاثة يتجاوز بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيل وجيل، إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية، بحيث يمكن أن نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلا لمرحلة زمنية بعينها. وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام حتى لتمثل كل بيئة مجتمعا يكاد يكون مستقلا في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني. .".

وكان لابد أن تؤدي هذه الظروف الحضارية الخاصة للمجتمع العربي إلى ما أدت إليه فعلا من نشأة حس أدبي عام يتعايش فيه كثير من الاتجاهات الأدبية المختلفة، على الرغم من أن كلا منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، "فالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعا جنبا إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة و[ظروف] العصر".

ويرى الدكتور القط أنه من الضروري لتصحيح مفهوم الأدب الرومانسى والأدب الوجدانى وتحديد طبيعة كل منهما الفنية، أن يتجاوز النقاد رصد الخصائص العامة إلى السمات الخاصة. فالأدباء الرومانسيون و الوجدانيون "يختلفون فيما بينهم اختلافا كبيرا في الموقف والفن. فليس وردزوورث وبيرون وشيلي وكيتس، من الرومانسيين الإنجليز سواء في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والشابي والتيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف : فقد نجد عند أحدهم التفاتا ملحوظا إلى الطبيعة، وعند الآخر انشغالا واضحا بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازنا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكارا ذاتيا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث ".

والقضية الرابعة والأخيرة التي يقف عندها في هذا التمهيد تتصل بطبيعة المنهج النقدي الذي يتبناه كثير من الدارسين المحدثين حين يعمدون إلى دراسة الشعر العربي الحديث، وهي من أكثر القضايا التي اختلفت حولها آراء النقاد المحدثين الذين يمكن أن نقسمهم إلى فئتين متقابلتين: الأولى فئة تلح على إرساء صلة وثيقة بين الفن وظروف الحياة في أشكالها المختلفة، السياسية والاجتماعية والدينية والنفسية، متخذة من هذه الصلة وسيلة إلى تفسير العمل الأدبي وفهم رموزه حينا، واعتباره وثيقة تؤرخ بمعانيها وأفكارها لأحداث الحياة أو مرآة تنعكس عليها صورها حينا آخر. والثانية فئة تلح على عزل النص الأدبي عن ظروف بيئته وحياة مؤلفه، والنظر إليه بوصفه بنية لغوية أو فنية مستقلة. وقد أنتج هذان الاتجاهان دراسات خصبة، ولكنها في أكثرها عقيمة ذلك أن أصحاب الاتجاه الأول قد عنوا بالتحليل الموضوعي على حساب التحليل الفني، كما أن أصحاب الاتجاه الثاني قد سلبوا الأدب دوره الفعال في تطور الحياة وإخصاب فكر القارئ ووجدانه على السواء جاعلين منه مجرد متعة بيانية محضة!

ولكن الدكتور القط يأخذ موقفا متوازنا بين هذين الاتجاهين، فيدعو إلى المزاوجة بين التحليل الفني والموضوعي للنص الأدبي بوصفه ظاهرة حضارية وفنية في آن واحد، على نحو ما رأينا في رصدنا لعناصر المنهج الحضاري الذي يتبناه في دراسة الأدب. وهو يحدد هذا المنحى من التوازن بين الموضوعية والفنية فيما يتصل بدراسة شعر الحركة الوجدانية بقوله : وقد قر في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجدانى أو الرومانسي، يرتبط بموضوعات بعينها كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكنا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدبا رومانسيا أو كلاسيكيا أو واقعيا، أو منتميا إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه،

أي بالتصور في الموضوع والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه.

وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجا يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجد الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان: أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضا تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم، واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. . .

"ويعنى الدارسون عندنا عناية ظاهرة "بموضوع" الشعر الوجداني فيحللون ما يتضمنه من معان نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، ولكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من المجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر بنثر القصيدة.. والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية. . ."دون أن يقوم ذلك على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء "جزئيات" التصوير والتعبير .

وقد أخذ المؤلف في أقسام الكتاب المختلفة يدرس نشأة هذا التيار الوجداني في الشعر العربي الحديث ويتابع تطوره، ويرصد ظواهره الفنية المختلفة ويفسرها تفسيرا حضاريا يكشف عن هذه الصلة الوثيقة بين الفن والحضارة، من خلال التمييز بين أربع مراحل من حياته القصيرة والحافلة: الأولى مرحلة "الإحياء و عودة الذاتية"، و الثانية مرحلة "الريادة و التجديد" والثالثة مرحلة "الازدهار والنضج". أما المرحلة الأخيرة، فيخصصها لدراسة التيار الواقعي الجديد الذي تطور إليه الوجدان الشعري والذي أخذ عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدءوا بداية وجدانية، يتجه إلى رصد الواقع في صيغة شعرية جديدة تواكب الواقع الحضاري الجديد هي صيغة "الشعر الحر".

(أ) وفيما يتصل بمرحلة "الإحياء وعودة الذاتية" (ص ١٧ – ١٠٣)، فقد عني فيها بالبحث عن البذور الأولى لتيار الوجدان الشعري الذي يراه من خلال نظرة حضارية قد واكب في نشأته التغيرات والتطورات المختلفة التي أخذت تجد على العالم العربي منذ أخذ يتصل بطريق أو بآخر بالحضارة الغربية. وهو لذلك يقيم صلة وثيقة بين تيار الإحياء وتيار الوجدان باعتبارهما اتجاهين يمثلان طرفي مرحلة واحدة، هي مرحلة ظهور "الذاتية" في أشكالها المختلفة : السياسية والاجتماعية والفنية، تلك التي تعد معلما رئيسيا من معالم الوجدانية والرومانسية. ويخلص من هذا الربط الوثيق بين التيار الوجداني وحركة الإحياء إلى رصد الخصائص الفنية المميزة للشعر الوجداني، وهي خصائص يختلط فيها الموروث العربي بالجديد الغربى إختلاطا شديدا، في صيغة شعرية تقليدية تسري فيها روح جديدة تتخلل معجمها اللغوي وصورها الشعرية وإيقاعها الموسيقي، ولكن دون أن تفقدها روحها التقليدي الموروث الذى لا يزال يلقي بظلاله على الشعر العربي. وهذه الصلة فيما يرى الدكتور القط، أمر طبيعي، ذلك أن للشعر العربي تاريخا طويلا، كما أن له مكانة خاصة في حياة العرب القدامى والمحدثين، فقد ظل لقرون طويلة، الشكل الفني الوحيد الذى يعبرون من خلاله عن آمالهم وآلامهم، ويستودعونه أحاسيسهم ومفاخرهم، وكان لا بد من أن يؤدي ذلك إلى أن تتأصل قيمه في نفوسهم وتنطبع جمالياته فى أذواقهم. وقد جعل هذا

التاريخ الطويل وتلك الوظيفة "العظيمة" من الشعر القديم "تراثا مقدسا" في نظر العرب المحدثين، خاصة إبان تلك الفترة المبكرة من القرن التاسع عشر التي بدءوا يتصلون فيها بالعالم الخارجي، ويطورون من حياتهم، ويواجهون القوى المتربصة بهم، ويؤكدون من استقلالهم. وقد وجدوا في التراث العربي القديم عامة والشعري منه خاصة، ملجأ يتجهون إليه، ويؤكدون عن طريق تمثله شخصيتهم العربية في مواجهة هذا المد الاستعماري كما رأينا.

وقد وقف الدكتور القط، في رصد حركة الإحياء وبيان أثرها الفني على حركة التطور الشعري نحو الوجدان، عند طائفة من الشعراء العرب الذين ينتمون إلى بيئات مختلفة ويشخصون بنتاجهم الفنى المتفاوت طبيعة الحركة الإحيائية. فوقف عند شعراء من العراق ومصر والشام من أمثال : البارودي واليازجي والحبوبي والكاظمي والزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ وخليل مردم وخير الدين الزركلي، وغيرهم من شعراء هذه المرحلة المبكرة من حياة الشعر العربى الحديث. وهؤلاء الشعراء ينتمون، كما نرى، إلى بيئات عربية مختلفة، كما أنهم يمتدون بحياتهم على مساحة زمنية واسعة إلى حد ما. ولهذا دلالته وأهميته : فهو يؤكد شيوع هذا التيار الإحيائي في العالم العربي من ناحية، ويرصد مستويات تطوره المختلفة من جهة أخرى. ولذلك، فهو يلاحظ أن هذه "الذاتية" التي أخذت في صور مختلفة تغزو شعر الإحيائيين، من أمثال : البارودي في مصر والرصافي والزهاوي في العراق، قد أخذت حدتها تخف شيئا فشيئا حتى اختفت أو كادت من شعر الجيل التالي من الشعراء الذين خلفوا جيل الإحيائيين، واتجهوا بحركة التجديد الشعري اتجاها "موضوعيا" بسبب التزامهم بالتعبير عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية، وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال، تعبيرا كليا مطلقا يغلب فيه الطابع الفكرى على النزعة الوجدانية، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر "الجماهيري"!

وقد اتخذ المؤلف من شعر شوقي نموذجا لهذا الاتجاه نحو شعر المناسبات والوقائع والأحداث السياسية، فعمد إلى تحليل نماذج مختلفة منه مثيرا من خلال هذا التحليل قضايا فنية ونقدية عميقة تتصل بمفهوم التراث والتجديد، والفرق بين الصورة الوجدانية والصورة الكلاسيكية، وموقف الشعراء من الطبيعة والحب، والفرق بين وجودهما الواقعي والفني، كما تتصل بتحديد طبيعة التجربة الذاتية والتجربة الوجدانية، إلى غير ذلك من القضايا الخصبة التي أفرزتها مرحلة الإحياء. وقد ختم حديثه عن هذه المرحلة بأن شعراء الجيل الثاني من مرحلة الإحياء "لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديدا أبعد مدى من هذا بكثير"!

(ب) ويعكس عنوان المرحلة الثانية "الريادة والتجديد" (ص ١٠٥ – ٣٠١) الغاية التي قصد المؤلف إلى تحقيقها والتي نستطيع تلخيصها في أمرين : الأول، رصد بدايات الاتجاه الوجدانى في شعر الجيل التالي لشعراء الإحياء. والثاني استخلاص الظواهر الفنية الجديدة ثم تفسيرها وتقويمها. وقد عمد المؤلف لتحقيق هذين الأمرين إلى دراسة الحركات الشعرية والدعوات الفنية المختلفة التي شهدتها هذه المرحلة، كما عمد إلى مراجعة الأحكام النقدية التي صاحبتها. وفي عبارة أخرى، فإنه قام بتصحيح كثير من الأحكام الفنية، وإعادة النظر في كثير من المسلمات التي شاعت بين الدارسين. وقد عمد المؤلف إلى رصد بدايات الاتجاه الوجدانى من خلال أربع من المجموعات الشعرية التي كان لكل منها طابعها الخاص ودورها المتميز في إرساء أصول الحركة الوجدانية، وهي : شعر خليل مطران، وشعر مدرسة الديوان، وشعر أبي شادي، وشعر المهجريين.

(ج) ويقرر الدكتور القط بحق، أنه ليس من العسير على الدارس أن يحدد بداية دقيقة لما يسمى "بمرحلة الازدهار والنضج" (ص ٣٠٣ ـ ٤٩١)، فإن التطور نحو الاتجاه الوجدانى قد تم فى الشعر

العربى الحديث، على نحو تدريجى، واختلفت درجته من قطر عربى إلى قطر عربى آخر، وتداخلت مراحله كالمألوف فى كل المراحل "الحضارية والتاريخية الكبرى" على أنه مع ذلك يجعل، اعتمادا على الفترات التاريخية التى ازدهرت فيها حركات الريادة السابقة، من "العقد الثالث من القرن العشرين إيذانا بمرحلة الازدهار التى أصبح الاتجاه فيها ذائعا فى الوطن العربى كله سائدا فى أغلب نتاجه الشعرى.. ".

وقد امتازت هذه المرحلة من حياة الحركة الوجدانية من المرحلتين السابقتين فى أن شعراءهما التقليديين والمجددين، قد انفلتوا من أسر القديم انفلاتا اتخذ فى شعر كل طائفة نمطا بعينه: "فكان فى شعر الوجدانيين انطلاقا خلاقا فى التعبير عن عواطفهم وتحررا واسعا فى استخدام الألفاظ والتراكيب الجديدة".. كما كان فى شعر التقليديين حداثة تتمثل أكثر ما تتمثل فى نزعة وجدانية دالة. . جعلت من بعض قصائدهم شعرا وجدانيا فى صورته الحقيقية.

(د) وقد ختم المؤلف كتابه بدراسة موجزة عن المرحلة الأخيرة (ص ٤٩٣ ـ ٥٣١) التى يعيشها الشعر العربى الحديث فى صورته الجديدة، وهى المرحلة التى يحددها زمنيا بما بعد الحرب العالمية الثانية. وهو يربط فيها بين التطورات والتحولات الحضارية والسياسية والاقتصادية والثقافية وبين التطور الذى حققته ولا تزال تحققه الحركة الشعرية فى هذه المرحلة، فقد بدأ كثير من الشعراء ينفرون من الذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر. .. ويلاحظ أن بواكير الواقعية قد أخذت تظهر فى الشعر والقصة والرواية، وأن هذه الواقعية قد حملت الشعراء حملا على البحث عن شكل جديد "يستطيعون أن يقتربوا من خلاله من واقع الحياة اليومى، ويعبروا عن ذلك بكل تفصيلاته.."!

وقد اتبع الدكتور القط هذا المنهج الحضارى نفسه فى دراسة الرواية والمسرحية فيما ينشره فى الصحف والمجلات من مقالات ودراسات يتابع فيها ما ينتجه كتاب المسرح والقصة، وهو ما يحتاج إلى وقفة أخرى تكشف عن إنجازاته النقدية فيها.

سيرة علمية

الأستاذ الدكتور عبد القادر حسن القط

ولد عام ١٩١٦ بقرية الشرقية ـ مركز بلقاس ـ دقهلية.

ـ تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة عام ١٩٣٨.

ـ عمل أمينا بمكتبة جامعة القاهرة من عام ١٩٣٩ حتى أوائل عام ١٩٤٥.

ـ أوفد فى بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراه فى مارس ١٩٤٥.

ـ نال درجة الدكتوراه فى أغسطس عام ١٩٥٠.

ـ عين عند عودته مدرسا بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس عند إنشائها عام ١٩٥١.

ـ كان رئيسا لقسم اللغة العربية بالكلية من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧٣.

ـ انتخب عميدا للكلية عام ١٩٧٣ ـ ١٩٧٤.

ـ كان رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة بيروت العربية من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٢.

رأس تحرير أربع مجلات أدبية، هى على التوالى:

١ـ مجلة الشعر ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥.

٢ـ مجلة المسرح ١٩٦٦ ـ ١٩٧٦.

٣ـ مجلة المجلة ١٩٧٠ ـ ١٩٧٣.

٤ـ مجلة إبداع ١٩٨٣ ـ ١٩٩٢.

- أستاذ متفرغ بكلية الآداب - جامعة عين شمس.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة ومقرر لجنة الشعر بالمجلس - عضو مجمع اللغة العربية.
- شارك منذ عودته من البعثة عام ١٩٥٠ فى الحياة الأدبية والثقافية فى مصر والعالم العربى، وتابع بالنقد والدراسة وفى المنتديات الثقافية والإذاعة والتليفزيون - الإبداع العربى فى فنون الأدب المختلفة - الشعر والقصة والرواية والمسرح. وله اهتمام خاص بدراسة الدراما التليفزيونية.
- نال جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب عام ١٩٨٠ عن كتابه "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر".
- نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٤.

مؤلفاته:

١- ذكريات شباب (ديوان شعر) - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٨.
٢- مفهوم الشعر عند العرب (رسالة دكتوراه مترجمة عن اللغة الإنجليزية ترجمها د. عبد الحميد القط) - دار المعارف. القاهرة - ١٩٨٢.
٣- فى الأدب المصرى المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٥.
٤- فى الأدب العربى الحديث - مكتبة الشباب ١٩٧٨.
٥- قضايا ومواقف - الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
٦- فى الشعر الإسلامى والأموى - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٨.
٧- الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - دار النهضة - بيروت - ١٩٨١.
٨- فن المسرحية - دار لونجمان - ١٩٩٨.
٩- فن الترجمة - دار النهضة العربية - بيروت.
١٠ - الكلمة والصورة - المركز القومى للآداب - القاهرة - ١٩٨٩.
١١- أربعون صباحا - دار غريب - القاهرة ٢٠٠١.

وله بحوث طويلة كثيرة منها:

١- حركات التجديد فى الشعر العباسى، بحث منشور فى الكتاب التذكارى بمناسبة بلوغ الدكتور طه حسين عامه السبعين - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٢.
٢- النقد العربى القديم والمنهجية - بحث منشور فى مجلة فصول المجلد الأول العدد الثالث عام ١٩٨٣.
٣- قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث - بحث منشور فى المجلة العربية للعلوم الإنسانية (جامعة الكويت) عام ١٩٩٤.
٤- الحب والمرأة فى شعر نزار قبانى - بحث منشور فى كتاب نزار قبانى شاعر لكل الأجيال عام ١٩٩٨.
٥- دراسة مطولة عن ثلاثة كتب للأديب مصطفى صادق الرافعى: أوراق الورد. رسائل الأحزان - السحاب الأحمر - فى كتاب دار لونجمان للنشر بالقاهرة عام ١٩٩٤.
٦- دراسة مطولة عن "قصيدة النثر" نشرت فى كتاب يضم أعمال الندوة الأدبية لجائزة الشاعر حسن فقى عام ١٩٩٦.
٧- ترجمات الدكتور ثروت عكاشة لكتب جبران خليل جبران الخمسة، عن اللغة الانجليزية بحث مطول منشور فى كتاب عن الدكتور ثروت عكاشة ١٩٩٨.

ترجمات عن الإنجليزية:

ثلاث مسرحيات لشكسبير:

١- ريتشارد الثالث - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨.

٢- هاملت - روائع المسرح العالمي - الكويت ١٩٧١.

٣- بريكليس - دار الأندلس - بيروت ١٩٨١

٤- جسر سان لويس راى (رواية للكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر). مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٥٧.

٥- صيف ودخان (مسرحية للكاتب الأمريكي تنيسي ويليامز) مكتبة مصر، المكتبة الدرامية ١٩٦١.

٦- حكايات إيفان بلكين (مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسي بوشكين) - دار الشرق - القاهرة - بدون تاريخ.

٧- تشيكوف - حياته وفنه (للكاتب الروسي برميلوف) بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل - دار الشرق - القاهرة - بدون تاريخ.

٨- الابن الضال (مسرحية للكاتب الأمريكي ريتشاردسون) مكتبة مصر ١٩٦٢.

٩- أجمل أيام حياتك (مسرحية للكاتب الأمريكي وليام ساوريان) - بدون تاريخ.

١٠- الوارثة (مسرحية للكاتب هنرى جيمس . أخرجت فى المسرح القومى) - موسم ٥٧ - ٥٨ إخراج عبد الرحيم الزرقانى.

الخطاب الديني في بندول فوكو بعد "اسم الوردة": نظرة أخرى في مصير "السرديات الكبرى"؟

سامي خشبة[*]

قد يرى البعض أن البحث عن " الخطاب الدينى " ودلالاته فى عملين روائيين كتبهما عالم لغويات وأستاذ أكاديمى " وسيميوطيقى " عقلانى صارم الموضوعية مثل أومبرتو إيكو ، سيكون نوعًا من الافتعال أو تحميل الأمور أكثر مما تحتمل . وقد يعتمد هؤلاء على فكرة إيكو نفسه عن "حدود التفسير The Limits of interpretation "[1] غير أن ما يشجع على هذا البحث (بل قد يفرضه) هو التفاعل بين ما أصبح معروفًا عن كل من تأسيس إيكو الفكرى ثم تطوره من جانب، وانتقالاته " الواقعية " المتزامنة مع برنامج انشغاله الأكاديمى من جانب آخر .

فى مقدمة كتابه ـ بعنوان : " أومبرتو إيكو : الفلسفة والسيميوطيقا والإبداع الروائى"[2] يقول مايكل سيزر Michel Caeser (أستاذ الدراسات الإيطالية فى جامعة برمنجهام) : "إن إيمانه الدينى بدأ يخبو بعد (فترة) من الشباب النشيط والعاصف فى (منظمة) العمل الكاثوليكى ؛ وكانت مرحلة منتصف وأواخر الخمسينيات ـ بالنسبة إليه ـ مرحلة أزمة دينية وسياسية وجدت حلها ـ فى النهاية ـ فى نوع من العلمانية الإنسانية ميزت كتاباته منذ ذلك الحين (غير أنه لا يمكن لمن كان قد حظى بمثل تعليمه وتربيته ـ كما يقول (إيكو نفسه) أن يفقد إحساسه بالدين).." .. إن إيكو ؛ إذن ، ورغم " علمانيته الإنسانية " ـ لم يفقد إحساسه بالدين : المعنى والفعالية ؛ غير أن " حركة الواقع " الاجتماعى / السياسى / الثقافى " أيضًا كانت تفرض عليه ـ فى اعتقادنا ـ انشغالا بما هو " دينى " الطابع والمصدر والأسلوب .

تحت عنوان : " الأسرار والـهَوَسْ والقراءة النقدية Secrets, Paranoia and Critical Reading ـ يخبرنا مايكل سيزر فى الكتاب ذاته : " إن إيكو قام خلال ثمانينيات (القرن العشرين) بشن حملة قوية فى محاضرات تانر Tanner فى جامعة كيمبريدج عام ١٩٩٠ ضد ما دعاه بـ : عقدة السِّر : The Syndrome of The Secret فمن زاوية : رأى إيكو أن هذه العقدة (أو : الحالة المرضية / الذهنية / النفسية) تؤثر فى كتل Swathes كاملة من الحياة الاجتماعية ، والأنشطة ، والمعتقدات . ومن زاوية أخرى ، كانت اهتماماته أكثر تحديدًا : فقد رأى أن ما يُضفى قيمة ـ وقوة تأثير ـ على المعانى الخفية ، التى تقاوم التفسير مقاومة بغير

---

[*] العدد ٥٩/ ربيع ٢٠٠٢ .

حـدود ـ إنمـا يمـثل فشـلا للفلسـفة ، ويمثل ـ بشكل خاص ـ فشلا للفلسفة الأدبية ، أو للنظرية . ولذلـك فلابـد أن ترتبط المعركة ضد عقدة السِّر بتأكيده (أى تأكيد إيكو) على حدود التفسير.."[٣] وهـو مـا يعـنى أن تأكـيد إيكو على " حدود التفسير " إنما كان جزءًا من جهده الفكرى ، النظرى للتغلـب عـلى مـا رآه فشـلا للنظرية الأدبية (النظرية الثقافية) فى تحليل وفهم ـ و" تفسير " قوة تـأثير " المعـانى الخفـية " وفـى مقاومة " عقدة السِّر " التى أصابت المجتمع الإيطالى ـ السياسى / الـثقافى ـ بمـثل مـا كانـت قـد أصـابت العديـد مـن المجـتمعات الغربـية ـ وغيرهـا ـ فـى أواخر السـتينيات ، فـى المرحلة التى كان إيكو قد توصل إلى حل لأزمته السياسية / الدينية ـ حل تمثل فى نزعته العلمانية الانسانية ، دون أن يفقد على حد قوله "إحساسه بالدينى " .

وقـد نحـتاج هنا إلى نوع من " توضيح " العلاقة ـ المباشرة أو غير المباشرة ـ لا يهم ـ بين انشغال أومـبرتو إيكـو بـالواقع الاجـتماعى / السياسـى / الـثقافى الـذى اندمج فيه وانغمس ـ كعنصر ناشط ولـيس فقـط بوصـفه كاتـبا ومفكـرًا " سياسـيًا واجتماعـيًا " (فـى عمـوده الأسبوعى فى صحيفة : إسبريسـو l`Espresso) وبـين انشـغاله الفكرى والأكاديمى لتكوين نظرية فى السيميوطيقا تمثل حسـب خطـته : أداة منهجـية ـ وصـفية أو وظيفـية ـ للـنظرية الثقافـية ككـل ؛ وجزءًا من البنية المعرفية لتلك النظرية وأدواتها النقدية من جانب آخر . ولقد قامت هذه العلاقة ـ بين الانشغال بـ " الواقـع " والانشـغال بــ " الـنظرية " وتجسـدت فى أعماله الروائية أساسًا ، وخاصة فى الروايتين الأولـيين المشـهورتين : اسـم الـوردة The Name of The Rose عـام ١٩٨٠؛ ثـم بـندول فوكو Foucault's Pendulum عام ١٩٨٨ .

وقـد رأى غالبـية الـنقاد أن " اسـم الـوردة " كانت تمثل إحالة إلى صراع القوة بين قوى التمرد (الديموقراطـية واليسـارية والفوضـوية الجديـدة بشـكل عـام) وبين "السلطة " طوال الستينيات من القرن العشرين من خلال استحضارها نوعًا مشابهًا من الصراع بين الهرطقة الدينية والسلطة الدينية / الكهنوتـية وبـين قـوى " علمانـية " ناشـئة جديـدة ، كانـت تطل ـ وليدة ـ برأسها فى خوف ـ ولـيس فـى اسـتحياء ـ فى عشرينيات القرن الرابع عشر . ولم يكن مفهوم " عقدة السِّر " قد تشكل بعـد فـى ذهـن إيكـو ولا فـى كـتاباته حين " قرر " أن يدرس ـ فى الرواية ـ ذلك الصراع الواقعى (المعاصـر) عـلى مرآة الصراع التاريخى . ولكن " بندول فوكو " بدت أكثر تحديدًا ليس فقط لأنها تـدور فـى الحاضـر الـراهن أو بقـربه ـ من أواخر الستينيات ـ مرحلة عودة الشباب والطلبة ـ حتى صـيف عـام ١٩٨٤ ـ مـع امتلاء الساحة بأحداث العنف الدامية من جانب منظمات اليمين الفاشية والديـنـية ومـن جانـب مـنظمات اليسـار والفوضـوية الجديـدة ـ وكلها لجأت إلى الاغتيال والحرائق والخطـف السياسى والقتل إلى آخر الوسائل الإرهابية .. لم تكن " بندول فوكو " أكثر تحديدًا لهذا السـبب وحده؛ وإنما لأن إيكو ـ المتابع بـ " التفسير " أحداث الواقع ـ كان قد أنضج مفهوم "عقدة السِّـر " .. ففـى " بـندول فوكو " لم يجد النقاد ـ وربما القراء أيضا ـ الإيطاليون والغربيون، صعوبة كبيرة فى إبصار ما تموج به الرواية من إشارات إلى مناخ التآمر ـ والتفسيرات التآمرية والهوس بها ـ الـذى سـاد أوروبـا الغربـية ـ لا إيطالـيا وحدهـا ـ فى سبعينيات القرن العشرين التى امتدت بين الـتهديد الفعـلى والمتخـيل بالعـنف السياسـى وبين إصرار الجميع على تأكيد وجود مؤامرة ومؤامرة مضـادة ، شـاركت فـى هـذه أو تلـك ـ أو اتهمت بالمشاركة أطراف عديدة : من أجهزة أمن الدول السـرية ، إلى محفـل " ب ـ ٢ " الماسـونى و" دهالـيزه " المظـلمة الكثيرة المؤدية إلى أعلى مناصب الدولـة من جهة وإلى رئاسة الفاتيكان نفسه من جهة أخرى .. ويقول مايكل سيزار : " كان الناس يعيشـون " عقـدة السِّـر " فـى كـل لحظـة يـنظرون فـيها إلى صحفهم أو يديرون مفتاح التشغيل أو أجهزة التليفزيون "[٤].

ومع ذلك فإن الانتشار الواسع للاعتقاد فى " الأسرار " - أو المؤامرات والمنظمات السرية وما إليها - ارتبط عند إيكو بشيوع إحساس عام باستعصاء " العالم على الإدراك " والفهم المنطقى وهو ما يبدو فى أنحاء ومواقف وحوارات ومقاطع عديدة فى " بندول فوكو " ؛ غير أن إيكو أيضًا - فى الرواية نفسها وفى مواضع أخرى - يرجعه إلى نشوء " حالة ذهنية " عامة أو شاملة ، يدعوها مرة بأنها : "انتعاش اللاعقلانية A resurgence of irrationalism - أو انبعاثها من الموت ويدعوها مرة أخرى بأنها : " عودة إلى العصور الوسطى ". وفى لقاء عام مع الناشرين فى سوق فرانكفورت الدولى للكتاب عام ١٩٨٦ يقول إيكو : " حين يكف الناس عن الاعتقاد بوجود الله والإيمان به ، فإن هذا لا يعنى أنهم لا يؤمنون بشيء ، إنما يعنى أنهم يؤمنون بكل شيء " وهو ما سنراه واضحًا فى نهاية " بندول فوكو "(*).

ونحن نفترض أن العودة إلى اللاعقلانية ، أو إلى " العصور الوسطى" يتساوى - بشكل عام على الأقل - مع العودة إلى السرديات الكبرى "Metanarratives " الحاكمة (التى كانت حاكمة !!) قبل أن يحكم عليها بأن تنقرض to be extinct فى عصر الثورة التكنولوجية ؛ عصر إمكانية إنتاج المعرفة ، وتعلمها ، واستهلاكها بصورة فردية ؛ عصر سيادة " الوسائل - لا الغايات" على حد ما توقعه ماكس فيبر Max Weber فى بدايات القرن العشرين، وأمن فرانسوا ليوتار على كلامه ؛ عصر القضاء على قدرة المعرفة وسردياتها الكبرى - على تحقيق حالة أو حالات : " التوحيد " unicity - من قبيل " الوحدة القومية" أو وحدة القوانين العلمية وعالميتها .. الخ .. نفترض أن إيكو ، وقد رأى أن شيوع " عقدة السِّر " كان تعبيرًا عن تلك الحالة الذهنية/ النفسية/ العامة فى حالة " انبعاث اللاعقلانية " و" العودة إلى العصور الوسطى " فإنما قد رأى أيضًا أن السرديات الكبرى Grand narratives التى حكمت تلك العصور لم تنقرض أو لم تكن قد انقرضت، وإنما كانت قد بدت - وإن بقيت - كامنة - هامشية ،لردح طويل نسبيًا من الزمن ، حتى ظنها المابعد حداثيون (ليوتار أساسًا) قد انقرضت وفقدت مبرراتها ..

غير أن إيكو ، وإن لم ينكر وجود " عقدة السِّر " فإنه فى الوقت ذاته أراد أن يطرح جذورها أو صورة قديمة " أصولية " لها على خلفية من الجدل (الصراع) بين " السردية الكبرى " للاهوت الكاثوليكى المستندة إلى تفسير خاص لكل من رؤية أرسطو ومنهجه المنطقى ورؤية القديس توما الأكوينى للكون من جانب آخر ، و"السردية الكبرى " للحداثة - فى مرحلة ولادتها - مع بدايات القرن الرابع عشر - استنادًا إلى مزيج جمع بين تفسير مقابل للاهوت نفسه وبين تفسير آخر للمنطق الأرسطى ذاته، و" تجريبية " روجر بيكون وعقلانيته " الجديدة " من جانب ثالث.

غير أننا سوف نحتاج هنا إلى " وقفة " موجزة نبين العلاقة بين نظرتى كل من إيكو وليوتار: علاقة "التزامن / الجدل" بين نظرتين متعارضتين لوضع تلك السرديات الكبرى الحاكمة ولمصيرها.

ففى عامين متعاقبين نشر الفيلسوف الفرنسى فرانسوا ليوتار كتابه الأول - سبب شهرته الأساسى : " شرط ما بعد الحداثة The Postmodern Condition " عام ١٩٧٩؛ ثم نشر عالم اللغويات والسيميوطيقا الإيطالى أومبيرتو إيكو Umberto Ecco روايته (المفاجئة والمفاجأة) الأولى : " اسم الوردة : The Name of the Rose " عام ١٩٨٠؛ ولكن ليوتار عاد بعد ثلاث سنوات من نشر رواية ايكو فنشر " أطروحته " الثانية الكبيرة : " التباين : عبارات تتنازع وموضع نزاع The Differend : Phrases in Dispute " عام ١٩٨٠ .. فعاد إيكو بعد سنوات خمس فنشر روايته الثانية ، والعجيبة : " بندول فوكو : Foucault`s Pendulum " عام ١٩٨٨ .. ونحن نفترض أن " حــوارًا صامتًا" أو ضمنيًا كان يدور بين الفيلسوفين العالمين الكبيرين، موضوعه هو مصير "السَّرديات الحاكمة الكبرى Meta Grand Narratives :"[The] -

ووضعها حسب المصطلح الذى صاغه ليوتار منذ كتابه المهم عن شرط ما بعد الحداثة. فى المجتمعات " ما بعد الحداثية " : السّرديات التى كانت تحكم "إيمانات البشر " وتصوراتهم عن الدين والأمة والمجتمع والطبقة والعلم والمعرفة .. الخ .. وأن الحوار كان يدور حول ما إذا كانت تلك " السّرديات الكبرى " قد تغيرت مصداقيتها لدى البشر ومبررات وجودها ـ بحكم تطورها ذاته فى إطار المجتمعات : "المابعد صناعية / المابعد رأسمالية المعاصرة" ـ حسبما أكد ليوتار؛ أم أن تلك السّرديات تنبعث بقوة فى أشكال مغايرة من جديد، وتوضع ـ مرة أخرى ومثلما كانت دائمًا ـ موضع البحث والتساؤل الذى يدفعها إلى أن تتقولب فى صورة متجددة ستتشكل حسب كل سياق ـ اجتماعى أو ثقافى أو معرفى ، حسبما رأى إيكو (فى كتابه المؤسس عن : " نظرية السيميوطيقا " ونشره عام ١٩٧٩ ـ قبل عام واحد من نشر اسم الوردة ؛ وفى العام ذاته الذى شهد نشر كتاب ليوتار : "شرط مابعد الحداثة " وذلك رغم أن أومبيرتو إيكو نادرًا ما استخدم مصطلح "السرديات الكبرى الحاكمة " .. ولم يستخدمه مطلقًا فى أية إشارة إلى " فكر " ليوتار؛ وذلك كله ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ رغم بعد المسافة بين فكر كل منهما ومنهجه وعلاقته بالنظرية الثقافية بشكل عام .

كان ليوتار قد رأى فى " شرط ما بعد الحداثة "(٦) أن فكرة " المجتمع " ذاتها قد بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلًا "توحيديًا " ـ مثلما تتمثل فى فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة Unicity وشكلًا توحيديًا ـ سواء أكان وحدة عضوية متماسكة (كما عند دور كايم)، أو منظومة وظيفية (كما عند تالكوت بارسونز) أو كيانًا واحدًا يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) ـ لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولًا فى ضوء " السرديات الحاكمة الكبرى Grand Metanarratives " وبسبب تزايد رفضها.. إنها "السّرديات " التى توفر للناس اعتقادًا، أو إيمانًا " غائيًا " teleological .. يضفى المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة ـ بما فيها الدين . فالسّرديات الكبرى هى ما تتمثل فى المعانى الرئيسية العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقادات (وليس مجرد العقائد) التى توفر هدفًا " مقبولا ومصدّقًا " للعمل وللمعرفة وللعلم ، وللمجتمع ككل .. ورأى ليوتار أنه فى المجتمع المعلوماتى المعاصر: مجتمع ما بعد الصناعة والرأسمالية والطبقات والهويات الموحدة ، ابتعد تمامًا احتمال وجود مبرر مقبول للمعرفة أو للعلم .. بينما كان الإيمان الدينى (متمثلا فى أحكام ومنطلقات العقائد الدينية نفسها) هو القادر فى الماضى على تقديم ذلك المبرر ؛ بل أضاف إليه عصر الحداثة الاعتقاد فى " الهوية القومية " إلى أن قضت المستحدثات التكنولوجية على " ضرورات المجتمع " فانتقل التركيز ـ مثلما تنبأ ماكس فيبر ـ من الغايات إلى الوسائل .. ويصرف النظر عما إذا كان نوع التوحيد الذى تحققه السّرديات الغاربة هو من النوع التأملى (الدينى) أو التحريرى (القومى) فإن مشروعية المعرفة لم تعد مستندة إلى أى نوع من "السرديات الكبرى " القديمة ؛ وعلى ذلك فإن أفضل سبيل ـ الآن ـ لفهم المعرفة ـ والعلم ذاته، والمجتمع بالتالى، والتاريخ ـ هو فهمها جميعًا باعتبارها " ألعابًا لغوية Language Games " على طريقة نظرية فيتجنشتاين التى تشير إلى أنه ليس بوسع أى نظرية أو مفهوم (أو: سردية ـ عند ليوتار) أن تستوعب اللغة فى كليتها ـ التى تساوى " المجتمع وعقائده وسردياته " .. وكل السرديات ـ والسرديات التأملية بشكل خاص ليست سوى ألعاب لغوية هى نفسها أجزاء من ألعاب لغوية أكبر..

غير أن أومبيرتو إيكو كان له تصور آخر ، تجسد خير تجسيد فى الروايتين؛ مما يقتضى نظرة مدققة، ولو قليلا فى تطوره ..

كان أول كتاب أصدره إيكو باللغة الإيطالية ـ بالطبع ـ هو ما كان في الأصل بحثه التمهيدى لنيل درجة الدكتوراه من جامعة تورين بعنوان " المشاكل الجمالية (فى أعمال) القديس توماس الأكوينى "(٧) وكانت أولى رواياته (أو أعماله الإبداعية) التى نشرها بعد ذلك بأربع وعشرين سنة (عام ١٩٨٠) هى : " اسم الوردة " التى مثلت ـ واستعادت ـ صورة دراماتيكية مثيرة للصراعات ـ الرئيسية والثانوية ـ بين التيارين الرئيسيين فى " الثقافة " وفى " الفكر " الغربى الدينيين / العلمانيين أواخر العصور الوسطى (الأوروبية) : التيار الدينى التقليدى، والتيار " العقلانى " الحداثى الوليد آنذاك .. فيما كان كل من التيارين ينسب نفسه ـ فى وقت واحد ـ إلى كل من " خطة الله للإنسان فى الكون " و" المنطق العقلى " الإنسانى معًا : التياران ينتسبان ـ أو ينسب كل منهما نفسه ـ إلى القديس (توماس) وإلى الفيلسوف المنطقى (أرسطو) معا ؛ ولكل منهما ـ مع ذلك ـ تفسيره لما أراده الرب للبشر وأوصله لهم عن طريق رؤى القديس أو عن طريق منطق الفيلسوف، وسواء تجلت هذه الإرادة فى شكل " أحكام " مطلقة، أو فى شكل بنى ذهنية تحكم كلا من " التفكير " البشرى وتجسيده اللغوى أو : " التعبير " ثم تتحول ـ هذه " البنى " إلى "قواعد" صارمة تخضع كلا من حقائق العالم ـ المادية والذهنية ـ و" معرفة " الذهن الإنسانى بها ، فى مقابل الرؤى ـ المستندة إلى كلمات الرب وسيرته والمستمدة منها ـ التى تحولت ـ فى " تعبيرات " القديس إلى " أحكام " جعلتها تفسيرات المؤسسة (المؤسسات) الكهنوتية أحكاما نهائية مطلقة لا تقبل المناقشة حتى من داخل المؤسسات ذاتها .. (المنظمات الرهبانية : البنديكتيين / الأغنياء ـ وهم من أدوات البابوية ورؤساء هيئات القضاء الدينى أو محاكم التفتيش وأعضائها؛ يقابلهم أو يواجههم ـ على الأسس ذاتها ـ الفرانسيسكان: الفقراء المتقشفون الذين جعلهم موقفهم الاجتماعى أقرب إلى تساؤلات " الطبقات " المقهورة والفقيرة عن كل من: مغزى تحريم الأحكام للتفكير الحر، ومغزى تفسير الأحكام لصالح من يملكون الدنيا ، فيستولون لأنفسهم على الآخرة أيضا) ..

فى " اسم الوردة " وضع أومبيرتو إيكو الفريقين (البنديكتيين والفرانسيسكان) فى مواجهة ساخنة وحادة معًا ؛ واختار بطله العقلانى من الأخيرين؛ فهم أقرب إلى العقلانية بحكم وضعهم الطبقى ؛ لكى يضع التفسير " المغلق " لأحكام القديس موقف الدفاع العدوانى عن نفسه أمام هجوم (تساؤلات) العقل الحداثى فى لحظات ولادته الأولى (فى الجيل التالى لروجر بيكون(٨) ١٢١٤ ـ ١٢٩٢) المجهضة رغم ذلك. كان " المهاجم " هو الراهب العقلانى ، ويليام من بسكرفيل ، الفرانسيسكانى ، وتلميذ روجر بيكون ، أو المتتلمذ على أفكاره والذى يجمع إلى منهجية بيكون التجريبية (الساذجة نسبيًا) لاهوت القديس (توماس) ومنطقية الفيلسوف (أرسطو)، وكان طوال " الرواية " ممثلا وحيدا لهذا العقل الحداثى ، المتسائل، الشكاك، الناقد، الميال إلى وضع الأقوال (مأثورة أو مستندة إلى المأثور) والأفعال معا على محك التجربة والشك والاستقراء أو الاستنتاج .. كان وحيدًا فى معسكره المحصور (ليس معه سوى الراهب الشاب آدسو من ميليك الذى استخدمه إيكو ليكون " العين " المبصرة التى سنرى نحن من خلالها صورة المكان والشخصيات، و" الأذن " التى سنسمع من خلالها أقوال ويليام وسنتعرف على فكر هذا " البيكونى / الأرسطى " اللاهوتى العقلانى العلمى المبكر، واللسان الذى سيروى لنا فى النهاية الأحداث (راجع الفصل المعنون : ما بعد الكتابة Post Script ـ المنشور فى نهاية الترجمة الإنجليزية للرواية : Diego, A Harvest Book: Harcourt & Camp Sant 1984) .. ولكن "المعسكر " المقابل كان يضم جميع الآخرين ـ تقريبا من رئيس الدير ورهبانه ـ إلى "بعثة التفتيش " البندينيكتية التى أرسلها البابا .. إلخ .. حتى " الراهب " سيفر ينوس: عالم النباتات والأعشاب والسموم (كأنه صورة مستنسخة من الصورة الأسطورية لروجر بيكون نفسه)

الـذى يفترض أنه بحكم تخصصه وعمله الكيميائى التجريبى " فى المعمل " على السموم والأعشاب والأدويـة قـد صـار أكـثر استعدادًا لتقبل " مبادئ الفكر العقلانى الحداثى " التى يحملها الراهب ويلـيام مـن بسـكرفيل ـ حـتى هـذا الراهـب يـبدو ـ فـى التفكير —أسيرًا لمنظومة تفسيرات الأحكام المغلقـة ، لا ينتـبه ـ إلا بصعوبة شـديدة ـ لوجود " منظومة فكرية " مقابلة يستند إليها ويليام فى تحليله لأحداث (أو حوادث) القتل والانتحار فى الرواية .

بـل هـو لا ينتـبه أبـدًا لوجود مثل تلك المنظومة الفكرية " الجديدة " .. وربما لم يكن بمقدورنا نحـن أن ننتـبه لوجودهـا لولا " شروح " ويليام ، التى سنتعرف نحن عليها من خلال ما سيحكيه لـنا تلمـيذه الشـاب ، البنديكـتى الحائـر بعـد احـتراق المكتبة ، واندثـار كل ما كانت تحويـه من "معـرفة " ـ بمـا فيها مخطوط أرسطو الضائع عن " الكوميديا " وفضائلها (الجزء المفقود من كتاب " الشعر " فيما هو شائع فى الدراسات الأرسطية).. ومعها الراهب الأعمى المتعصب " الذى ينتظر ظهـور عـدو المسيح: " جورج من بورجوس ".. الذى كان قد أخفى المخطوط بعد أن نقعه فى السُّم لكى يقتل كل من يلمسه ..

ولعـل جـورج مـن بورجـوس نفسـه أن يكـون المثل الأنموذجى النهائى لذلك المعسكر المقابل : معسـكر " السـردية الكـبرى " القديمـة : سـردية التفسـير المغلـق لكـل مـن لاهـوت القديـس وفكـر الفيلسـوف السـائدة أو المسيطرة فى عالم " اسم الوردة " ..لعله أن يكون المثل الأنموذجى النهائى لمعسـكر تلـك السَّـردية ، لـيس فقـط لأنـه كان السبب المباشر فى سلسلة " الجرائم " الغامضة التى واجهـها ويلـيام مـن بسـكرفيل بمـبادئ سـرديته السـاذجة الجديـدة (ساذجة كانت ما تزال رغم فعاليـتها فـى كشف غوامض كثيرة فى النسيج الواقعى / الفكرى لعالم السَّردية القديمة المغلقة) .. وإنمـا لأن جـورج مـن بورجـوس هـو الـذى " كان " يقف كالتنين الخرافى فى الأساطير القديمة ، حارسًا على "البوابة المحتملة " لإمكانية أن تخسر " السَّردية القديمة " أساس وجودها ، ألا وهى بوابـة : " الـتفكير الـنقدى " الحـر الـذى تتضـمنه " الكومـيديا "وقف جورج من بورجوس حارسًا كالتنين الأعمى ، يمنع و" يقتل " بالسُّم الذى نقع فيه المخطوط الضائع ـ الطالبين المتطفلين حتى لا يفـتح "الضـحك " بـاب السـخرية أو الـتهكم الـذى يمكـن أن يفضـى إلى هـدم المقدسـات (الأيديولوجـية، الاجتماعـية .. الخ) التى تقوم عليها السَّردية كلها (لنتذكر باختين عن رابليه !). والمدهـش فـى نسـج إيكـو لـ" جدلية " هذه الحراسة الصماء للسردية القديمة ، أنه يلملمها من كل خـيوط " عقلانـية " السَّـردية ذاتهـا : مـن أحجـيات الأرقـام، إلى ميكانـيكا التروس، إلى متاهات الدهالـيز، إلى كيمياء السموم، إلى محاجات المنطق الموجهة لتبرير ـ وليس لمجرد تفسير ـ اللاهوت المغلـق، المحـرم عـلى الفحص ـ وليس مجرد النقد ؛ وأسلوب حفظه الوحيد هو " النقل " اعتمادا عـلى الذاكرة (ذاكرة واحدة أحيانًا ؛ ولعل تجسيدها الفنى ـ بالغ الذكاء فى الرواية ـ هى أسلوب "حفـظ " المكتـبة ـ الـتى تعـد فـى ذاتهـا التجسـيد المـادى للسَّردية التقليدية المغلقة كلها: فليس للمكتـبة " أرشيف "و ليست مرتبة حسب الموضوعات ، ولا حتى حسب أسماء المؤلفين أو تواريخ الصـدور ، وإنما هى مرتبة حسب تتابع زمن ورودها للمكتبة ؛ أى:. حسب تسلسل زمن " ظهور " كـل جزء من مكونات " السَّردية " العامة كلها ، كيفما اتفق ؛ والجميع يعتمدون على ذاكرة راهب واحـد يحفـظ هـذا التسلسـل وأمـاكن وضع المكونات وأزمنة تأليفها وأسماء مؤلفيها .. إلخ .. ذاكرة واحـدة ، تـنوب عـن عقـول الجمـيع وعـن أى ترتيـب موضـوعى لمكونـات السَّـردية ؛ فالترتيـب الموضـوعى ذاته سيكشف (يفضح ؟) وجودها ؛ وهو باب محتمل آخر للنقد ، يكشف المتناقضات على الأقل ..

غـير أنـه ـ مثـلما أكد التاريخ الشكلى لهذه السَّردية ، أو مثلما أكدت كتابة تاريخها من خارج الـتاريخ الفعـلى لعلاقـتها بعقول الناس ومعتقداتهم وخيالهم (ومصالحهم ؟).. مثلما أكد هذا النوع

من كتابة التاريخ " من خارجه " .. كان لابد أن تحترق "المكتبة" وأن يبدو الأمر كما لو كانت السردية المغلقة القديمة قد بادت في الحريق وهلك معها تنينها الحارس (وأيضا حسبما تقتضيه تركيبة مجموعة / منظومة " علامات " الرواية - على المستوى الدرامى) .. رغم أن السردية الجديدة التى مثلها ويليام من بسكر فيل - لم تكن قد أكملت زمن " حملها " فى رحم التاريخ الشامل ولم تكن قد تهيأت لأن تولد بعد .. لن تولد هذه السَّردية الجديدة ، سردية العلم التجريبى والتفكير الوضعى المنهجى - بصوره المختلفة المتكاملة - المرتبط بذلك العلم - ولادتها الشرعية إلا بعد قرنين على الأقل من عصر ويليام من بسكر فيل - تلميذ روجر بيكون- واحتراق مكتبته السَّردية القديمة فى نهاية " اسم الوردة " .. أى عندما تتكامل دلالة أعمال الفلكيين والفيزيائيين الجدد : كوبر نيكوس وجاليليو وكبلر ، مع أفكار بيكون " الثانى " .. فرانسيس ، لكى يثبتوا أن " كرة الأرض تدور " .. فيمكن - بناء على ذلك أن يوجد " بندول فوكو " الذى يجعلنا نرى الأرض تدور؛ أو يجعلنا نرى دوران الأرض ، ونحن معها ..

ليس هذا فحسب؛ فالسردية القديمة ذاتها لن تموت هكذا " ميتة المفاجأة " فى حريق هائل واحد، ويبدو أن إيكو يدرك " جدلية " العلاقة (العلاقات) بين التجليات والمكونات العديدة لكل من السرديتين (وعلاقاتهما بكل من عقل الإنسان ومستويات وجوده الاجتماعى / الثقافى) إدراكا أعمق بكثير - وأكثر صدقًا مع التاريخ الفعلى - مما قد يوحى به الإدراك السطحى لدلالة احتراق المكتبة فى نهاية أحداث : " اسم الوردة " .. أو لدلالة مواجهة حركة " البندول " الأبدية فى بداية - ثم فى نهاية " بندول فوكو " ..

فى كتابه : " التأويل والمبالغة فى التأويل "[9] يدرس أومبيرتو إيكو بشيء من التفصيل والكثير من المعرفة المعلوماتية أصول فكر النزعة الهرمسية[10]، فى القرن الثانى للميلاد ثم إحياء هذا الفكر فى نزعة عصر النهضة الأفلاطونية الجديدة ، وتجديده خلال القرن السادس عشر فى إطار عملية مـــزج الكابالا[11] اليهودية بالمسيحية (الشعبية) خارج إطار الفكر الاسكولائى الرسمى للكنــيسة (الكاثوليكية). ويوضح - بتفصيل كامل العلاقة المعقدة بين هذا التجديد الأخير والولادة المتعثرة للعلم الحديث (وهى علاقة لم تكن دائما ذات طبيعة عدائية) ؛ ثم يواصل إيكو الكشف عن مظاهر استمرار وجود كل من النزعة الهرمسية ممتزجة بالكابالا اليهودية فى الفكر المعاصر، ويقول: إن النزعة الهرمسية تقوم على رفض مبدأ :عدم التناقض : مبدأ (أو بدهية) أنه لا يمكن للشيء أن يوجد ، وأن لا يوجد فى وقت واحد: إن " هيرميس " . وهو " الإله " الرئيس فى الفكر الهرمسى ، إله غامض متحول ليست له صورة ثابتة ولا حال مستقر ولا " إرادة " نهائية ، وهو يمثل عملية " تحول Metamorphosis" دائمــة (وهــو لهذا - كــان أول راع للفنانين والتجار واللصوص والرحالة .. وكذلك للعرافين: مؤولى الأحلام والرؤى والنبوءات، وللمترجمين، ويقــول:

" ليس للتأويل حدود ؛ هو عملية لا نهائية . إن محاولة الوصول إلى معنى نهائي ، بعيد عن المتناول القريب ، تؤدى إلى القبول بانزلاق أو بانجراف للمعنى لا ينتهى أبدًا .. إن كل شيء - سواء أكان أرضيًا أو سماويًا ، يخفى سرا ما . وفى كل مرة يُكتشف فيها سرٌّ ما فإنه سوف يشير إلى سرٍّ آخر فى حركة دائمة نحو سرٍّ نهائى . غير أنه لا يمكن أن يكون هناك سر نهائى . إن السر النهائى فى " المعرفة " الهرمسية هو أن كل شيء سر؛ ولهذا فلابد أن يكون السرُّ الهرمسيُّ سرًا خاويًا (لا يخفى شيئا) .. " (ص٣٢ المصدر السابق)

النزعة الهرمسية ، ليست ـ إذن ـ سوى أحد تجليات أو مكونات " السّردية " القديمة : سردية قيام " الوجود " الأرضى والسماوى معا على أساس من إرادة عُلْوية ، أعطاها العقل الإنسانى تأويلات بلا نهاية ، كان بعضها مفتوحًا ، والكثير منها أصر على أنه "التأويل " الوحيد ، والنهائى ، مغلق لا يسمح بغيره ولا بتغييره هو نفسه. فيما يبدو لـ " تأويل " إيكو نفسه ، أن السّردية الجديدة العلمية / الحداثية سردية قابلية الوجود لأن يُعْرف وأن تُسبر أغواره وأن تكشف قوانينه ؛ وهى ذاتها سردية استحالة معرفة الوجود كل مرة واحدة وإلى الأبد ، وتأكيد أن كل اكتشاف لحقيقة أو قانون هو محض اكتشاف مؤقت ؛ وأن ما يقام على مثل هذا الكشف المؤقت والجزئى لابد أن يكون مؤقتا وجزئيا بدوره .. يبدو من هذا التأويل أنه " من البدهى" أن تقوم علاقة " تداخل " بين السرديتين ؛ رغم أنه يبدو " من الخارج " فقط أن السَّردية الجديدة حاولت ، وما تزال تحاول ، أن تقضى على القديمة ، وأن تحل محلها .. إن " بندول فوكو " المتدلى من قبة متحف سان مارتان دى شان Martin des champs ـSaint من نقطة فى مركز " صُرّة " القبة ، لكى تثبت حركة " الثقل " من الشرق إلى الغرب وهو يتطوح فى الوقت ذاته من الشمال إلى الجنوب ـ أن الأرض تدور طبقا لما " اكتشفته " أول أسس السَّردية الجديدة ، فخاضت بسبب كشفها ـ أول المعارك وأشهرها " مع " و" ضدها " السَّردية القديمة. إن هذا البندول ـ بكل ما يمثله بالنسبة للسردية الجديدة ، هو نفسه يخفى سرًا ما ، يؤدى كشفه إلى سرّ آخر ؛ بل إن ما يحيط به من آلات ، ومركبات ومعدات وما لانهاية من " مخترعات " جاءت نتيجة لتطبيق مكتشفات " السردية " الجديدة نفسها ، كلها ـ بل كل منها ـ يخفى سرًا ما ؛ يشير بشكل أو بآخر ، ومن زاوية أو أخرى ، إلى " ما لا نهاية " مركزية ما ، ولذلك ألم يكن غريبًا ، أن يشعر جاسوبون ، راوى "بندول فوكو " وأحد أبطالها الثلاثة بأنه :

" وهكذا . لم تكن الأرض هى ما حدقت فيها بعينى ، إنما السموات ،
حيث يكمن لغز السكون المطلق . لقد (أخبرنى) البندول أنه بينما يتحرك
كل شىء ـ الأرض والمنظومة الشمسية ، والسُّدم والمجرات والثقوب
السوداء ، وكل أبناء التمدد الكونى الهائل ـ فإن نقطة وحيدة تقف
ساكنة : قطبٌ ؛ ثقبٌ ؛ سنٌّ ، يستطيع الكون أن يتحرك (دائرًا) حوله .
أنا أيضا أدور مع الجميع ، غير أننى أستطيع أن أرى الواحد ،
الصخرة ، الضمان ، سحابة الضباب المضيئة التى ليست جسدًا ، ولا
شكل لها ولاوزن ولا كم ولا صفة ؛ التى لا تبصر ولا تسمع ،
و لا يمكن إدراكها بالحواس ؛ والتى لا توجد فى مكان ، ولا فى
زمن ، وليست نفْسًا ولا ذكاءً ولا خيالًا أو رؤيا أو رقمًا أو نظامًا
أو مقياسًا . ليست ظلمة ولا نورا ؛ وليست خطأ ولا هى صواب "(١٢)..

فى " المتحف " حيث يشير البندول إلى تلك " النقطة " القطب ؛ الصخرة ، الضمان ، التى جعلها عقل جاسوبون ورؤيته مركزًا تلتقى عنده دلالة (دلالات) السرديتين جميعا ـ فى هذا المتحف ، الذى يبدو لأول وهلة كأنه النصب التذكارى لتأكيد انتصار وسطوة السردية "العلمية التكنولوجية " الحداثية الجديدة ، فيه تتجلى ـ على العكس ـ دلالة وشواهد " وحدة السرديتين " وعدم تناقضهما ؛ شكليا ، على الأقل :

... " وبعد هذه السلسلة من الآلات القديمة ـ التى كانت تتحرك فى
زمن سابق ، وهى الآن ساكنة وقد صدئت نفوسها ؛ لتصبح
مجرد نماذج للكبرياء التكنولوجية الحريصة على استعراضها لكى
يبهر الزائرين ـ بنصب " كورس الاستقبال " يحرسه من اليسار

أنموذج تقريبي لتمثال الحرية الذى صممه بارتولدى لعالم آخــر ؛
و من اليمين تمثال لباسكال[13] هنا يحيـــط بالبنـــدول المتأرجح
— من الجانبين ـ كابوس عالم حشرات مصاب بالهلـــوســة :
كـــلابات وكماشات وهوائيات وملاقط وزنبركات وأجنحـــــة :
مقـبرة لجثث ميكانيكية تبدو كما لو كان من الممكن أن تبدأ العمل
مـــن جديد فى أى لحظة ـ ومغناطيسات ومحولات تيار مستمـر
و مولدات ومقلبات وآلات بخارية ومحركات . وفى الخـلف ، فى
القاعة المؤدية إلى الداخل ؛ فيما وراء البندول ، تستقر تماثيل الأصنام
الأشورية والخلقدونية والقرطاجنية ؛ تماثيل ضخمة لـ " بعـــل "
كانت بطونها تلمع بالنار الملتهبة منذ أزمنة بعيدة؛ وتوربينـــات
محركات نورمبرج التى ما تزال قلوبها تلمع فيها المسامير :تلك كانت
- فى زمن ما ـ محركات للطائرات . وهى تشكل الآن باقـــة
مـــرعبة من ضحايا الجـــذام استلقــــت على الأرض تتعبـــد
للبندول ؛ كمــــا لـــو كانت سلالـــة العقل والتنوير قد حكـم
عليها بأن تقف ـ إلى الأبد ـ حارسة ساهـــــــرة على الرمز المطلق
للتراث والحكمة " . (الرواية ص٧) .

فـإذا كانـت هـذه هى رؤية جاسوبون لهذا " المتحف / العلمى / التاريخى / التكنولوجى " فإن جاسـوبون نفسـه يـبدو مـن الـبداية تجسيدًا لهـذه العلاقـة الخفـية ، المـتوترة والجامعـة بـين "السـرديتين": إنـه باحـث أكـاديمى " مـنهجى " علمى معاصر ، نبدأ الرواية وهو مشغول بكتابة رسـالتـــه الجامعـيـــة لـــدرجـة الدكـتوراه حـول " تـاريخ فرسـان المعـبد ولغزهــم Knights Templars " أو : Knights of the Temple ؛ غـير أن "اللغـز " أو : " السِّـر " مرة أخرى سيكون هـو همـه الأول ؛ بعـد لقائـه بزميليـه : بيلـبو ـ الـثورى " المـادى " القديـم الذى أنهكت تحـولات العالم وإحباطاته كلا من ثوريته وماديته— اللتين تعتبران أكبر وأخطر منتجات " السردية " العلمـية الجديـدة فـتحول إلى " متفرج " عـلى هـذا العـالم ومتهكم عليه ، مندمجا فى تكوينه " اللاعقـلى / المخطـط " فـى وقـت واحـد ؛ ثـم ديوتالليفى Diotallevi الـيهودى المـتملص مـن " الـيهودية " بوصـفها دينًا ؛ لاجـئًا إليها بوصفها " لغزًا هرمسيًا " فى صورة الكابالا : اللغز الذى سـوف يسـيطر على " عقل " الأكاديمى الحداثى جاسوبون لكى يبنى " حكايته " لعملية اكتشاف "الخطـة " السـرية للفرسان التى وضعها من بقى من قادتهم بعد أن قضى عليهم ملك فرنسا فيليب العـادل عـام ١٣١٠ .. وتحويلـه عملية "اكتشاف" الخطة إلى عملية " اختلاق " خطة لا وجود لها إلا فى عالم " الأسرار" المنتشرة بين كل الثقافات وعبرها: من البرازيل إلى التبت مرورًا بكل الشرق الأوسـط والعـالم المتوسـطى وأوروبـا ... الأسـرار " عابـرة الـثقافات " وعابـرة العصـور أو الأزمنة : فالخطـة نفسها ، تمتد بين هموم خوفو وعصره وبين " كومبيوتر " ديوتالليفى : الكمبيوتر المسمى: "أبـو العافـية Abulāvia " الذى تحول من أكمل تجليات " الحداثة " إلى بوابة ذات اتجاهين : نحـو مـا بعـد الحداثـة ؛ ونحـو ما قبلها ، دون تحديد لاتجاه ما هو : إلى الأمام ، أو ما هو: إلى الخلـف : ذلـك أن كل شىء فى " بندول فوكو " يؤكد تلك العلاقة المتوترة الجامعة بين السرديتين ويجسـدها؛ تخـرج الجديـدة مـن قلـب القديمة لكى تعارضها ، ممتزجة بها ، وتحل محلها ـ فى صـورة جديـدة ـ دون أن تلغيها : فـلا يمكـن لأيهمـا أن تخـلى المسرح تماما للأخرى : لا مسرح "المجـتمع / المعـرفة " ولا مسـرح "العقـل / الخـيال" .. وذلـك أن الـتوحد الإنسـانى "الروحى /

العقلي " و" الفردى / الجمعي " سويا لا يمكن أن يتوقف عن إيجاد - أو حتى عن خلق " سرٍّ " ما ولا عن محاولة فض مقاليد ما أوجده أو تخيله من أسرار ..

في كتابه الصغير المهم: " المرض حتى الموت The Sickness Unto Death": (١٨٤٩) يؤكد سورين كيركجارد أن " اليأس " أو " القنوط " هو ذلك المرض الروحي الذى لابد أن يؤدى إلى " الموت : موت النفس (الروح) الإنسانية " .. ويقول : إن أخطر أنواع القنوط وأكثرها شيوعا هو النوع الذى يعجز الناس عن اكتشافه داخلهم ؛ بل قد يعتبرونه - خطأ - عكس حقيقته . وفي مجتمع خلا من الروح استولت مؤسساته على وظائف الروح حتى بالاسم لا تبقى أسس حقيقية للروح أو للذات الحقة ولا يوجد أثر لهذه الأسس في أشكال الحياة المتفق عليها والراسخة . حينذاك تميل الإمكانيات الروحية إلى أن تجد لنفسها ما تحتاج إليه من متنفسات خارج تلك الأشكال ، فتعثر عليها في الجنون أو في التسمم الديني أو في عبادة الجمالي: (الجميل أو المتظاهر بالجمال) أو في السياسة الطوباوية " .[١٤] ورغم أن كير كجارد قد رأى أن المخرج الوحيد للروح الإنسانية ، الذى يحقق لها تكاملها ويعيد إليها إحساسها بأنها "روح حقيقية " مستقلة ومتكاملة وحرة ؛ هو " الإيمان faith " أو : " الاستعداد لقبول مهمة أن تصبح ذاتا تسيرها قوة علوية ما - ولا تسير هي نفسها بنفسها " .. رغم أن كيركجارد رأى ذلك ، فإننا لابد أن نفكر في المخرج الذى رآه - أو حتى "تمناه" ذلك المسيحي : " المؤمن دون حاجة إلى مؤسسة ولا وسيط " باعتباره المخرج "الوحيد" الممكن في تصور هذا الفيلسوف الرافض لكل من التكريس الهيجلي للدولة الطاغية وللمؤسسة الكهنوتية ، والمتمرد على بدايات تحول " المؤسسة الحداثية " : مؤسسة السلطة التى : " استولت على وظائف الروح حتى بالاسم " .. ولكنه الرافض أيضا للطريق " الضد./ هيجلي " الآخر الذى كان كارل ماركس قد بدأ تأسيسه قبل صدور " المرض حتى الموت " بعام واحد (البيان الشيوعي - ١٨٤٩) .

و لكن كير كجارد (أو حتى ماركس) ما كان يتخيل أن تندمج " المتنفسات الخمسة جميعًا (الجنون والتسمم الديني وعبادة أى من - أو : كل من .. الجميل والمتظاهر بالجمال والسياسة الطوباوية) وأن تبتكر " الحياة " الإنسانية مزيدا من تلك المتنفسات الزائفة أو تعود إلى متنفسات زائفة قديمة تصوغ منها جميعا سلسلة من الأسرار المعقدة لكى تستخدم المزيج في تصور واقعها شديد التعقيد وحل إشكالياته دون أن تفكر للحظة واحدة في "السِّر" التقليدى - أو حتى الحل - البسيط (الساذج - ربما حتى من منظور العقلانية المتطرفة !) وهو الإيمان والتسليم لقوة علوية ما بتسيير " الروح " .. ذلك أن كيركجارد - في منتصف القرن التاسع عشر وفي ظل "إصلاح ديني " مأمول ومتاح يسانده إصلاح سياسى / اجتماعى مأمول ومتاح أيضا - كان " يمكن " أن يأمل في أن تستعيد " السَّردية " القديمة نقاءها الأول السابق - حتى - على كل من : "رؤى القديس " توما الاكويني (الذى حول .. الإيمان .. إلى عقيدة) ومنطق الفيلسوف (أرسطو الذى استخدمته مؤسسة العقيدة لكى تتمكن من الاستيلاء على وظائف الروح!) .. وما كان يمكن أن يتصور " الوضع " الذى واجهه أومبرتو إيكو في أواخر القرن العشرين : بلغت " سردية " الحداثة الجديدة منتهاها إلى قدر من التعقيد يفوق قدرة حتى " المؤسسات " التى أنشأتها على الفهم - وأحيانًا حتى - على مجرد السيطرة (وهي السردية التى قامت في الأصل على كل من: الفهم و: (تحويله إلى أداة لتحقيق السيطرة).. ربما كانت " السردية " القديمة التى حاولت احتكار " السِّر" بإلغاء كل الأسرار السابقة أو مصادرتها، وإقامة " سرِّها " الخاص على أساس من القوة ذات البناء الصارم (يبدو منطقيا ومفروضا في آن) .. قد تحولت إلى إحدى أدوات السردية الجديدة لتحقيق السيطرة بالقوة إن استعصى الفهم أو إن استعصت السيطرة عن طريق مجرد الفهم، لذلك أصبح من "الواقعي " - إن لم يكن من الضرورى- أن يسعى الروح الإنسانى - في توقه الدائم إلى

إيجـاد أسـرار وفـض مغالـيقها ؛ ذلـك التوق الذى يدفعه البحث عن متنفس من يأس ـ أو قنوط ـ كـبير كجارد، ولكن يحكمه السجن داخل احتمالات المتنفسات الخمسة الممكنة ـ أصبح من الواقعى أن يكتـب " مستكشـف " لأصـول ومسيرة السـرديتين معـا ـ مـثل أومـبيرتو إيكـو ـ عن ذلك السِّر المخـتلق الجديـد (أو عـن " أحـد" الأسـرار المخـتلقة) الجـامع للعديـد مـن أسـرار السَّـرديتين المتصارعتين المتمازجتين ، واللتين تتخلق فى رحم تاريخهما المشترك أسرار كثيرة ..

للسِّر الذى اكتشفه ـ ثم اختلقه جاسوبون وزميلاه تجليان رئيسيان يسيطر أولهما على "البنية " الخارجـية للـرواية ، ويترامـى الثانى على طول امتداد(نسيج) النص الروائى كله : أما البنية فتتشـكل باعتـبارها الكشف الجديد (أو مجرد كشف جديد) لدلالة " شجرة السيفيروت Seferot Tree "(١٥) الـتى تتصدر صورتها الكتاب (شكل١) وتتحول أسماء " تجلياتها " العشرة إلى عناوين " أبـواب " الرواية العشرة أيضا : كيثر (التاج)، حوخمة (الحكمة)، بيناه (الفهم)، حـيزيد (الـرحمة)، جـيفـوراه (الحكـم / القانـون / الشريعة)، تيفيريت (الجمال) نيساه (الأبدية / الأزلـية)، هـود (الجـلال / العظمـة)، ييسود (الأساس)، ملكوت (المملكة) . وأما "النسيج " الـروائى ـ مـادة الحكـى ـ بلحمته وسداه فيتشكل داخل تلك البنية وتتشابك خيوطه: من حانة للمـثقفين المحـبطين فـى المديـنة الإيطالـية الحديثة (ميلانو) إلى شوارع المدينة نفسها التى تموج بمظاهـرات ـ ومعـارك ـ اليسـاريين والفاشيين " الثائرين " ضد منظومة مدينتهم " الحداثية " التى يرفضـها كـل مـنهم مـن زاويـة معارضـة لـزاوية الآخـر أو نافـية لها : يريدون تقويضها كل بأداته الخاصـة ، فيما هى تتقوض وتتحول بكل مكوناتها إلى مجموعة من الألعاب الاجتماعية/ المعرفية / التكنيكـية / اللغويـة الخالـية مـن أى دلالـة منطقـية أو معنى ملموس. لا شىء فى هذه " المدينة " يرتـبط بعلاقـة واضـحة بإحدى المكونات الرئيسية الكبرى للسَّردية الجديدة التى يوحى " العصر " بأنهـا قـد فرضـت سـيطرتها منذ بدأت السَّردية القديمة فى الاندثار مع " حريق " المكتبة القديمة الهـائل فى دير : " اسم الوردة ". على العكس ؛ فالمنطق الاستقرائى ، والاستدلال التجريبى الذى بـدا " هـناك " وكأنـه يرسـى أسـس " الحداثـة " وسـرديتها الجديـدة ، يبدو الآن وكأنه قد فقد ثوابـته: إن بيلـبو العـلمانى الـيائس وديوتالليفى اليهودى الكابالى ، يريدان تأسيس معهد أكاديمى لدراسـات اللامعـنى المقارنـة Comparative Irrlevance ـ وفـى المشـهد أو الموقـف الطويل فى الحانـة مـع جاسوبون ـ فى بداية علاقتهم الثلاثية الفريدة ـ يتبادلون حوارا يؤكد أنه لا معنى لأى شـىء ؛ ولا "حقـيقة " كامـنة فـى أى شىء : لا الدولة، أو الكنيسة ،أو الأحزاب، أو الثورة، أو العـلم، أو الفـن، أو الـتاريخ، أو الديـن أو الفلسـفة، أو الأشياء المتعينة التى أنتجتها "التكنولوجيا العلمـية "، أو " المعـرفة " ـ بأسـرها ـ بالمعـنى الـذى أنـتجه العـلم التجريـبى الحديـث ـ وأساسه الاسـتقرائى / الاستدلالى ـ . وذلك رغم أن مهنتهم فى دار النشر هى " تدقيق " تلك المعرفة بالذات ونشـرها (أو : هكـذا كـان) فمثلما يحدث فى الحانة وفى شوارع المدينة حيث يتخلى الناس عن أسس " حداثتهم " وعن معالمها؛ سوف تصبح مهمة دار النشر هى تدقيق " معرفة " من نوع آخر، ونشرها: نوع "هجين" تختلط فيه كل " النماذج / الضد " للسَّرديتين : القديمة والجديدة معا ..

يتشـعب النسـيج الـروائى مـنطلقا مـن خلفـية المديـنة (دون خـيط واحـد يـنطلق من الدين أو مؤسسـته الرسمـية ـ الكنيسـة ـ ودون خـيط يـؤدى إلـيه) . وتتـلخص الخلفية كلها فى بؤرتين : الأولى هـى: حانـة بيلارد ، حيث يتآخى ممثلو كل تيارات الحداثة ـ متناسين حروبهم " الأهلية" عندما ينزاح حجاب الوعى؛ يكتشفون أنه لم يبق من أسس " سرديتهم " سوى القدرة العلمية على الكـذب وحفـظ الـنظام ، حيث يمكن كتابة التاريخ السياسى لسنوات " نهاية الحداثة " تلك ـ من ١٩٦٨ ومـا بعدهـا ـ مـن خـلال " ارتقـاء شـراب المثقفين من الويسكى العادى المخلوط وتحوله إلى الويسكى المعتق ، ثم إلى خلاصة الويسكى النقى الفاخر ! " ..

أما البؤرة الثانية فهي : دار جاراموند للنشر ـ Garamond Press التي ستتحول من دار لنشر علوم " الحداثة " التجريبية الوضعية إلى نشر " الخرافة " المدعمة بالعلوم ذاتها . في الحانة، يكتشف الثلاثة المعنى الجديد للحكمة ، أو: البحث عن " السِّر "، وهو البحث الذي سينتهي إلى " اختلاق " سر خاص بهم : كان جاسوبون قد اختار دراسة " اللغويات " : لا الأدب، أو التاريخ، أو السياسة : " ربما لأنني كنت على الدوام محاطا بالحماس في الصباح؛ فقد وصلت في الأمسيات إلى مساواة التعلم واكتشاف المعرفة بالشك . أردت أن أدرس شيئا يلتزم بما يمكن توثيقه في تعارض مع ما لم يكن سوى مسألة رأي " ـ (الرواية ص٤٦) .. وللأسف يكتشف في دار النشر أن "الشيء الذي يلتزم بما يمكن توثيقه " ليس علم اللغويات، وإنما الموضوع الذي ظن أنه يستطيع بدراسته لغويا أن يفضح الخرافة لكي يكتشف مع زميليه أنها أصبحت هي " الحقيقة "؛ لأنها أصبحت هي : " ما يعتقد الناس بقوة أنه موجود "، كان قد وضع خطة علمية لرسالة عن " فرسان المعبد " على أساس أن يفضح خرافة أنهم لا يزالون موجودين بعد سبعة قرون من هلاكهم لأنهم إذا كانوا لا يزالون؛ فإن الموجودين : " ليسوا فرسان المعبد " . ولكنه في دار النشر سوف يكتشف أن نشر ما هو " خرافي " ومتعلق "بالأسرار " أضحى هو ما يؤمن به الناس بالفعل ، وبأنه "الموجود " الفعلي . في دار النشر سوف يتعرف ـ مع زميليه الكافرين ـ بما قامت عليه " الحداثة " وبما أنتجته ـ مثله تماما ـ على من يتوهم أن هناك " خطة " وضعها الفرسان قبل هلاكهم ـ أو من بقي منهم ـ: خطة ذات مراحل ترتبط بكل "علوم" الأسرار القديمة و" منظماتها " السرية ولغاتها الشفرية ، وخرائط ألغازها، و طقوسها وتعاليمها ، ممتدة عبر الزمان وتحيط بكرة الأرض . وعندما غادرهم هذا الشخص نصف المخبول في ظنهم على الأقل (الكولونيل أردينتي) عرف جاسوبون وزميلاه أنهم:" كانوا قد بدأوا يلعبون بالنار: النار الإغريقية ، التي تحرق وتدمر ": سوف يلحق الدمار بتماسك أي واحدة من السَّرديتين ونقائها : فإذا كانت السَّردية القديمة في شكلها " الحميد " الرسمي والعلني قد انتهت إلى استيلاء المؤسسة على وظائف الروح، وانتهت في شكلها "الخبيث " المضاد والسِّري أو الخفي إلى ذلك الخليط الممتد من معابد إيزيس الرومانية إلى " علم الأرقام Numerology " الفيثاغورثي إلى أسطورة فرسان الكأس المقدس Khnights of the Grail ، إلى أسطورة لغز فرسان المعبد، إلى حكمة الكابالا وإلهها الخفي الذي يتكامل عبر فيوضاته ـ أو تجلياته ـ لكي يتجسد في " أبنائه " المختارين في النهاية ليحكم العالم من خلالهم؛ وبذلك تستولى " الخرافة " نفسها على وظائف الروح .

إذا كان هذا هو مآل السردية القديمة بوجهيها فإن السَّردية الجديدة لم تكن أحسن مصيرًا : أصبحت اللغويات والرياضيات وأنواع المنطق الحديثة أداة لصنع "ذكاء " قادر ـ في أقصى إمكانياته ـ على إنتاج " صورة " لا " إبداع " حقيقي فيها تحل محل الحقائق التي بدأت العلوم القادرة على " التوثيق " و" التأكيد " رحلتها للبحث عنها، وأصبح " التاريخ " شبكة محكمة من " المؤامرات " أو " الخطط " فيما أصبحت الفلسفة ـ كما أصبح العلم ذاته ـ مجرد " آراء" تدحضها آراء أخرى ، أو احتمالات قد تتحقق أو قد يتحقق عكسها . فلماذا لا يكون مصير السرديتين معًا أن تتوحد بقايا كل منهما ؟ بل قد يمكن أن نقول : أن تنشأ الصورة الجديدة لهما معًا أو : التركيب الجديد Synthesis الناشيء من تلك البقايا ؛ أو الناشيء حتى ـ من : تحولات السرديتين لكي يصبح " التوهم / الحقيقة "، وكشف " سره " هما الشغل الشاغل للجهد العقلي المعاصر ، أو المستقبلي طالما أن " الخرافة " المدعومة بالوثائق و" العلم " والصور الكاذبة المصنوعة " علميًا هما كل ما بقي من السرديتين معًا في " اعتقاد " الناس ، متمازجين ، متكاملين ، متمتعين بـ " وجود " حقيقي وملموس ؟!.

فـي كـتابه الـنظرى المشـهور: " العمـل المفتوح "[16] يـبدأ اومـبرتو إيكـو الفصـل الثالث تحت عنوان: " التفتح ، والإعلام ، والاتصال " بالسطور التالية :

" فى تكريسها للبنى الفنية التى تتطلب مشاركة خاصة من جانب المتلقين ، فإن البيوطيقا Poetica المعاصرة لا تفعل سوى أن تعكس انجذاب ثقافتنا إلى " غير المحدد Indeterminate " لأن كل تلك العمليات التى بدلًا مـن أن تعتمد على تتابع ضرورى وأحادى المسار للأحداث ، فإنهـــا تفضل أن تكشف ميدانًا فسيحًا من الإحتمالات وأن تخلق مـــواقف " غامـــضـــة " مفتوحـــة أمام كل الاختيارات والتفسيرات الفعالـــــــــة " (ص ٤٤) .

وعـلى ذلـك؛ فإنـنا نعـتقد أن روايـتى إيكـو ـ اسم الوردة وبندول فوكو ـ تطرحان ـ بالتأكيد ـ احـتمالات عديـدة أخـرى للتفسـير ، وقـراءات بـلا حصر. وقد تتميز "بندول فوكو " بشكل خاص بهـذه الخاصـية؛ بوصـفها " عملًا مفتوحًا Opera Operta" إلى درجة هائلة ؛ خاصة فيما يتعلق بالمغـزى المحتمل (الدلالات المحتملة) لربط بنية الرواية بشجرة السيفيروت فى الكابالا اليهودية من خلال علاقة كل باب من أبواب الرواية باسم (ودلالة) كل فرع من فروع الشجرة العشرة (وقد يكـون المغـزى القريـب؛ والمرتـبط بـزاوية القـراءة السابقة ـ هو أنه : لا تاج فى البدء ولا مملكة فى الـنهاية ، وأن " الشـجرة" كـلها فى النهاية ليست سوى " خطة " أخرى غرسـها فى "اليقين " المـزيف وهـم "قديـم" متأصـل): وأيضًـا فـيما يـتعلق بالمقـتطفات الـتى يـبدأ بها إيكو " فصول " الأبـواب، بعدة لغات ، وكلها تشير إلى " خفايا " السِّر الذى :" تشيده / تكشفه / تنفيه " الرواية فـى آن معًـا : سرّ خطـة فرسان المعبد وما يرتبط بها كأسطورة اليهودى التائه ، وأساطير منظمات "سـرية / خرافية " الطابع أخرى كثيرة . ويلفت النظر أن بعض هذه المقتطفات أخذت من كتابات " معاصـرة " يعـود بعضـها إلى مـا قبل عام نشر الرواية (١٩٨٨) بسنوات قليلة قرب أواخر القرن العشـرين ؛ الأمـر الذى يشجعنا على أن نتمسك ـ إلى درجة معقولة ـ بقراءة للرواية تقول بأن إيكو كـان يـريد أن يطـرح قضـية مصـير السـرديتين الكـبيرتين وتلاقـيهما ، بل تفاعلهما وامتزاجهما : سـردية العصـور الوسطى ، وسردية "الحداثة" التى تلتها وبعض السرديات الجانبية لكل منهما ، مـن منظور مختلف (معارض ربما) لمنظور فرنسوا ليوتار ، قد يكون أكثر صدقًا و" واقعية " وأكثر خصوبة ، وإخصابًا للنظرية الثقافية التى أراد إيكو أن ينقذها من فشل الفلسفة ! .

الهوامـــش :

(1) Bloomington :Indiana. U.P.1990

(2) Umberto Ecco : Philosophy ; Semiotcis and the work of Fiction . Polity Press; Cambridge 1999 . P.1.

(٣) المصدر السابق ص ١٤٥.

(٤)المصدر السابق ص ١٤٦.

(5) Joann Cannon : The Imaginary Universe of Umberto Ecco _ Modern Fiction.S.Winter 1992 _ P.P : 895_905

(6) The postmodern Condition (1979) trans.Manchester U.P 1984 .

(٧) القديس توماس الأكوينى (١٢٢٤ ـ ١٢٧٤) Aquinas, St Thomas أكبر فلاسفة اللاهوت الكاثوليك فى العصور الوسطى وعلمائه؛ ترك كمية هائلة من الكتابات (فى أقل تقدير تبلغ ٨ ملايين كلمة)، جاء أكثرها فى صور تعليقات على الأناجيل ، وعلى فلسفة أرسطو ومنطقه، وبعضها جاء فى صورة " مناقشات جدالية " حول طبيعة الحقيقة، وقدرة الله، وعن النفس، والروح، وطبيعة الشر. وأشهر أعماله الآن " رسالتان فى اللاهوت " الأولى عن : " صدمة الإيمان الكاثوليكى فى مواجهة الأمم " والثانية فى اللاهوت الصرف. ومات قبل إتمامها ، وكان قد توقف عن الكتابة بسبب " رؤيا " عاناها أثناء القداس ، ومات بعدها بشهور قليلة .

(٨) روجر بيكون (١٢١٤ ـ ١٢٩٢) فيلسوف وعالم إنجليزى . ولد فى إيلشستر ـ بمقاطعة سوميرسيت . وتعلم فى أوكسفورد حيث صار زميلا لروبرت جروسيتيست Robert Grosseteste أسقف لينكولن وصديقه، واسع النفوذ ـ فى الكنيسة الإنجليزية وفى الدولة على حد سواء ؛ ورائد حركة الاصلاح " الأخلاقى " بين كهنة الكنيسة البريطانية، وعالم اللغة، والعبريات، واليونانيات: إضافة إلى تأليفه تعليقات عديدة على "فيزياء ـ طبيعيات " أرسطو، وتأكيده أهمية المعرفة " العلمية " .. مما كان لـه عظيم الأثر على بيكون نفسه حتى جعله يتوقف عن دراساته اللاهوتية ليتفرغ لدراسة اللغات القديمة (اليونانية والعبرية والعربية) والعلم التجريبى ، وفى عام ١٢٥٠ عاد إلى أوكسفورد وانضم إلى الرهبنة الفرنسيسكانية غير أن الشكوك أحاطت بإيمانه فمنع عام ١٢٥٧ من التدريس والوعظ وأرسل إلى دير الرهبنة فى باريس، ولكن البابا كليمنت الرابع سمح له بالعودة عام ١٢٦٥ حيث واصل " بحوثه وتجاربه " كما واصل الكتابة، غير أنه منع مرة أخرى من التدريس وأودع السجن بعد موت كليمنت.. وفى السجن أكمل كتابه: "مختصر دراسة الفلسفة " لجمع المعرفة المتاحة فى القرن الثالث عشر، ونقد النظام التعليمى السائد فى عصره، وكان قد أنجز عمله الأشهر : " كتاب الفنون الكبير " الذى أهداه للبابا كليمنت الرابع قبل موته . ويعد إدراك بيكون للعلوم الطبيعية ، وخاصة الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا إدراكا بالغ التقدم بالنسبة لعصره ؛ مع إضافاته المهمة للمنطق ؛ رغم أن معاصريه اتهموه بممارسة السحر الأسود والشعوذة .

(9) Interpretation and Overinterpretation ; Cambridge U.P. 1992
و فى هذا الكتاب فصول كتبها كل من : ريتشارد رورتى وجوناثان كاللر وكريستيان بروك روز .

(١٠) النزعة الهيرمسية Hermeticism نسبة إلى هيرمز ، أحد آلهة الاغريق ، حامى التجار واللصوص ومرشد أرواح الموتى إلى العالم السفلى . فى العصر الهيللينستى امتزج فى مصر والشرق بالإله المصرى توت Toth إله الكتابة والسحر ونسبت إليه وإلى كهنته كتابات كثيرة قيل أنها تحتوى على كل أسرار المعرفة والعلم والحكمة ، وفى العصور الوسطى نشرها يهود المشرق فى أوروبا وتحولت إلى أحد أسس الكابالا اليهودية والمعرفة الغنوصية .

(١١) الكابـالا Kabbalah المعنى الحرفى للكلمة العبرية هو : التراث ؛ ولكنها تشير إلى نوع من التصور الحلولى اليهودى تطور على أيدى عدد من الكهنة والحاخامات اليهود (مثل إيزاك الأعمى وإبراهام البوسكى وموسى الليونى ولوريا الصفدى وغيرهم) على مدى القرون من التاسع إلى السادس عشر، وتقوم على أساس الربط بين فكرة " العلة الأولى " التى تتحول تدريجيا وعلى مراحل الزمان إلى " الإله الواحد " الذى يخلق الكون بدوره تدريجيا من خلال فيوضاته ـ مستخدما القوى السحرية للحروف (حروف اللغة العبرية) والأرقام لكى يكتمل هو والكون ـ الذى يحل هو قيمة معابر وذلك اعتمادا على كل من التصورات الفيثاغورثية عن " قوة الأرقام والحروف " والأفلاطونية الجديدة عن فكرة " الفيض الإلهى ". وفى حالات عديدة تحولت " الكابالا " إلى مادة للأعمال السحرية وأساس لها؛ وفى حالات أخرى تحولت إلى " حركة مضادة لليهودية التقليدية " (وللمسيحية بالتالى) . ولكن الكتاب " العمدة " للكابالا ، وهو : " الزوهار " الذى كتبه موسى الليونى (من : ليون الفرنسية) حولها إلى " مركب " معقد من علم الحرف ، وعلم الأرقام والميتافيزيقا ، والحلولية .
(12) Foucaultis Pendulam . Tran . By William Weaver;Ballanline Books.
New York _ 1989 _ P.5.

(١٣) بليز باسكـال Pascal ; Blaise فيلسوف ورياضى فرنسى من القرن السابع عشر ، شارك فى تأسيس علم الحساب والتفاضل والتكامل واختراع آلة للحساب ، كما أجرى تجارب مبكرة فى فيزياء المواد وفى الفراغ؛ ويعتبر أحد مؤسسى النزعة التجريبية فى البحث العلمى ؛ وأحد مؤسسى الرياضيات الحديثة .

(١٤) عن مقال: كير كجارد ؛ سورين آباى Kierkaggrd, Soren Aabye بقلم : " البروفسور آلاستيرهاناى Prof. Alastair Hannay ـ جامعة أوسلو فى: The Oxford Companion to philosphy . The Oxford University. Ed. By Ted Handrich : Oxford U.P. 1999

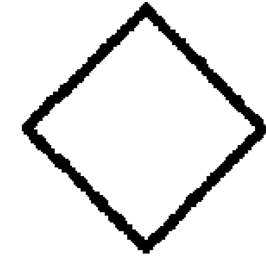
(١٥) شجرة السيفيروت Sepherot Tree ـ فى الكابالا : شجرة الخلق: ليست " شجرة " وإنما تعد الكلمة استعارة لتوضيح تشابك فروع (أو : أغصان) الفيوضات أو التجليات الإلهية (وهذا هو المعنى الحرفى لكلمة "سيفيروت " العبرية) : التاج فى القمة يشير للإرادة ، يستند إلى الفهم والحكمة ويقومان على القانون والرحمة؛

والجمال ـ قسيم الحب فى الوسط ليكون منبع الخلق والتجدد ، يتبعه الجلال والأبدية ويتأسسان على "الأساس " الذى يؤدى إلى ، ويقوم على " المملكة " ..

و الرسم المنشور ، من وضع سيزار إيغولا ، فى البندقية عام ١٥٨٩ .

(16) Umberto Eco : The open work . Tr. By : Annu Cancogni ; Harvard U.P.1989.

"وكالة عطية" لسان الورق



سيد إسماعيل ضيف الله[*]

لا يخفى أن تعالى النقد الحداثى فى الغرب على الفن الشعبى والجماهيرى كان من نتائجه إنتاج نظريات نقدية تعنى فحسب بما يطلق عليه الفن الراقى ،فكان لكل ناقد حداثى قرينه من المبدعين الحداثيين، وفى ظل الحداثة العربية كانت الممارسة النقدية تنهج النهج نفسه، لكن "الفن الشعبى " على تنوع طبقاته وأشكاله ينتقل من المسكن الأنثربولوجى أو الفولكلورى ليسكن الرواية باعتبارها النوع الأدبى الأكثر تمثيلا للحداثة .

ومن ثم كان هذا "لسان الورق"مناسبا لأنقل من خلاله دلالتين فى آن ؛ الدلالة الأولى تتعلق بالعلاقة بين كتابة خيرى شلبى ومؤسسة النقد ، إذ تتسم" مؤسسة النقد " بالانتقائية فى تعاملها مع النصوص ،وهذا أمر طبيعى؛ فالناقد من حقه أن يحتفى بالنصوص التى يستطيع أن يتفاعل معها بأدواته النقدية التى يمتلكها. على أن من الطبيعى كذلك أن ما تتسم به "مؤسسة النقد "من تعدد فى المذاهب الفكرية والمدارس النقدية يسمح فى المحصلة النهائية بالقول إن المنظار النقدى ـ وإن كان انتقائيا ـ لم يغفل عن كتابة جديرة بالفحص . لكن يبدو أن علاقة كتابة خيرى شلبى بمؤسسة النقد علاقة مركبة تتوزع مسئولية عدم الاهتمام اللائق على كلتيهما (مؤسسة النقد وكتابة خيرى شلبي). ويفسر جابر عصفور تلك العلاقة المركبة بقوله: "وأتصور أن سبب ذلك يرجع إلى أن المركز النقدى نفسه ينطوى على المبدأ الذى تنقضه هذه الكتابة؛ فهو مركز يتعشق علّته التى ينبنى عليها كما يتعشّق نرجس صورته،ولا يفارق نوعا من أحادية الرؤية ، ولا يجد مراحه إلا فى الكتابة التى تستجيب فى طواعية ويسر إلى التصنيفات الجاهزة والأنساق القبْلّية، وكتابة خيرى شلبى تقع خارج التصنيفات الجاهزة وتتأبى على عدسة البعد الواحد إلخ "[1]. تلك هى الدلالة الأولى التى أردتها من ذلك العنوان فكتابة خيرى شلبى تكاد تغيظ الناقد فتخرج له لسانها مع كل صفحة يقلبها فلا هو يكف عن تقليب الصفحات ولا هى تكف عن إخراج لسانها ، لا سيما فى

---

[*] العدد ٦٠ / صيف ـ خريف ٢٠٠٢ (من باب: نص وقراءتان).

"وكالة عطية " . أما الدلالة الثانية التى أردتها من هذا العنوان، " لسان الورق " فهى تتعلق بموقع رواية" وكالة عطية "على خريطة العلاقة بين الشفاهيةorality والكتابية literacy.

إن النظر إلى رواية "وكالة عطية " من منظور "الشفاهية والكتابية " ، لا نطرحه هنا بوصفه حلا لشكلة الرؤية الأحادية للمركز النقدى، تلك الرؤية التى تتلبس المناهج النقدية الواقعة فى مجال تأثيرها ، وذلك لأن الشفاهية والكتابية ليست مدرسة نقدية أو منهجا نقديا مثل الشكلانية الروسية أو المنهج البنيوى اللغوى أو البنيوية التوليدية أو مناهج علم اجتماع الأدب..إلخ، وبالتالى يعفى منظور "الشفاهية والكتابية " نفسه من الدخول فى حلبة صراع المناهج والمدارس النقدية لاحتلال المركز النقدى، ليبقى حليفا مساعدا للجميع على اعتبار أن " الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية ،وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة"(٣).

ونود فى هذا الصدد أن نتجاوز الخلاف حول تفسير نشأة الرواية العربية؛هل هى نتيجة للتأثر بالغرب أم هى نتيجة لتطور التراث السردى العربي(بشقيه الشفاهى والمكتوب) ؟وذلك لأن (منظور الشفاهية والكتابية) يطرح علينا أسئلة أخرى تتعلق باستمرار الشفاهى فى المكتوب ليس فى فن المقامة أو فى **حديث عيسى بن هشام** أو أحاديث طه حسين فى: **"المعذبون فى الأرض "** ،وإنما فى رواية **"وكالة عطية "** لخيرى شلبى بوصفها رواية تصدر فى نهاية القرن العشرين لروائى ينتمى لجيل الستينيات(الحساسية الجديدة فى كتابة الرواية حسب مصطلح صبرى حافظ) . لتتواتر الأسئلة :هل منطق التأليف الروائى كتابى أم شفاهى؟ هل يمكن أن يكون استمرار الشفاهى فى المكتوب مجانيا ؟ هل أجابت مؤسسة الرواية العربية على سؤال" الشفاهية والكتابية"والنوع الروائى بتقديم عدد من المذاهب الروائية تبقى على تنوعها إجابات محتملة على سؤال واحد :ما الرواية ؟ إلى أى مدى يمكن أن تسمح الطبيعة النوعية للرواية بتطور مذهب الروائيين الحكائين(يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وخيرى شلبى على سبيل المثال) ؟ إلى أى مدى ينعكس الفارق بين روائى "كتّيب" وروائي" حكّاء" على عناصر التشكيل الروائى "اللغة – الشخصية– الزمان– المكان– إلخ ؟

تلك كانت بعض الأسئلة التى تثيرها كتابة خيرى شلبى بصفة عامة وروايته **"وكالة عطية"** بصفة خاصة ، ومن المؤكد أن مداخلتنا هنا لا تهدف لتقديم إجابات عن تلك الأسئلة بقدر ما تهدف إلى إثارتها لتأخذ حيزها المناسب فى المساهمات النقدية ذات الطابع التنظيرى المستند على قراءة لمجمل الأعمال الروائية وثيقة الصلة بهذا الطرح . وأقصى ما نستطيع قوله فى هذا الصدد هو أن الارتباط بين الرواية والمطبعة لم يكن ليقتصر على مرحلة النشأة ، وإنما امتد ليكون للمطبعة بوصفها من لواحق الكتابة دور رئيسى فى تمييز النوع الروائى عن سوابقه من أنواع الحكى بمزية أن منطق تأليفه هو منطق التأليف الكتابى. فالرواية وإن كانت ـ وفقا لباختين ـ هى عبارة عن تنوع كلامى واجتماعى منظم فنيا(٤)، فإن تأسيس جوليا كريستيفا لمفهوم أيديولوجيم الرواية بوصفه " وظيفة التداخل النصى المحددة على مستوى المجموع النصى الخارج روائى والتى تمتلك قيمتها فى المجموع النصى الروائى"(٥)، أوضح أن ثمة عملية انزياح للملفوظات من المستوى الخطابى (التواصلى /الصوتى / الإخبارى) إلى المستوى النصى (مستوى الإنتاجية)، حيث لا يقبل أيديولوجيم الرواية "بأى خطاب آخر إلا إذا جعل منه خطابه هو"(٦).

ومن ثم فإن عملية الانزياح التى تمارسها الكتابة الروائية على التعبير الحى اليومى ومفردات الثقافة الشعبية إنما هى عملية منطلقة من وعى نقدى بدرجة أو أخرى تجاه الوعى

الذى أنتج هذا التعبير الحى أو ذاك ،والكتابة بوعيها النقدى هذا تجاه التعبير الحى إنما تسعى إلى أن تحقق إبداعيتها بتحقيق أمرين متعارضين فى آن، أولهما: أن تستدعى التعبير الحى اليومى باعتباره شرط تميزها(٧)، وآخرهما نقده باعتبار ذلك شرط حداثيتها . ونحاول هنا أن نتبين الكيفية التى حققت بها "**وكالة عطية**" هذين الأمرين .

– الأغنية الشعبية بوصفها استهلالا روائيا :

يبدو أن من آثار الحداثة على الآداب أن جعلت من الاستهلال مفهوما يحمل تصورات الحداثة وآفاقها ليختلف بحمله تلك التصورات عما كان عليه الحال فى النقد القديم مع البدايات أو المطالع أو المفتتح. وإن كان هذا الاختلاف لا يطول المهمة التى هو منوط بها ،إذ يبقى الاستهلال فى كلا الحالين محافظا على مهمته الرئيسة وهى " ما من شئ يحدث فيما بعد فى النص إلا وله نواة من الاستهلال "(٨). وللاستهلال في"**وكالة عطية**" خصوصيته ،من حيث إنه ليس من صنع الروائى ،ومع ذلك اختاره الروائى– غالبا بعد أن أكمل بناء روايته– ليكون بوابة لروايته وبناء مستقلا عنها فى آن . فتغدو علاقة الاستهلال "الأغنية الشعبية " بعالم الرواية هى علاقة اتصال خفى ووثيق فى آن . على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثيولوجى للشعب على نحو مكثف بشدة فتكون مهمة الرواية بمثابة بسط الأغنية بملء الفراغات بين عوالمها المتناثرة والتى لا جامع بينها فى الأغنية سوى عبث الأطفال بالألفاظ :

يا قمرنا يا هادى
يا لابس بغدادى
شيل حماتك وارقعها
....

حيث تتداخل بعد ذلك عوالم: "خلى أمى تطلع تغسل " "المنديل مليان حنه"،"يا حداية ما تاخديش حناتى "، "الدكة يا محلاها.. شيخ العرب جواها"و "دار أمى كبيرة كبيرة ..فيها عسكر كتيرة كتيرة".

ويصعب الوصول لتفسير محدد لما يمكن أن يربط بين" القمر_ الحناء _ الحدأة _ شيخ العرب _ العسكر فى دار الأم" ، ليبقى المجال مفتوحا لتأويلات متعددة لتلك الرموز ذات الطابع الأسطورى. غير أن ما يمكن تلمسه فى الرواية أن ثمة أسطورة روائية تنسج من تلك الرموز وإن اتخذت شكلا معاصرا.

إن الأغنية الشعبية فى هذا الاستهلال لم تؤد وظيفتها الاستهلالية بشكل تقليدى يربح ذهن القارئ على النحو الشائع فى كثير من الروايات التى تعمل فى استهلالها على تقديم لمحات عن الشخصية الرئيسة والحدث وزمانه ومكانه فى فقراتها الأولى ، وإنما ما فعلته الأغنية الشعبية فى هذا الاستهلال لدى القارئ هو تحديدا الدهشة الناتجة عن قراءته لهذا المنطوق ،وهى دهشة كفيلة بإثارة ذهنه للبحث عن العلاقة بين هذا الاستهلال وهذه الرواية . وذلك من منطلق أن الصلة بين الاستهلال والرواية تختلف عن تلك الصلة التى كانت بين الاستهلال والحكاية الشعبية ،فإذا كان مقبولا وشائعا أن يكون الاستهلال فى الحكاية الشعبية عرفا تقليديا(٩) يفرضه سياق القص الشفاهى فتغدو وظيفة الاستهلال اجتماعية أكثر منها بنائية ؛ فإن وظيفة الاستهلال فى الرواية ترتبط فى ذهن القارئ بضرورة وجود علاقة بنيوية بين الرواية واستهلالها .

وتسحب "وكالة عطية" بعد ذلك هذا القارئ في حال اندهاشه من الاستهلال الملغز "الأغنية الشعبية " إلى الاستهلال المألوف في عرف الرواية الواقعية حيث التعريف بالشخصية في زمكانيتها ، ويأتي هذا التعريف على لسان الراوي المشارك في الأحداث :

"ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن يندحدر بي إلى حد قبول السكنى في وكالة عطية .بل ما كنت أتصور أنني قد صرت صعلوكا حقيقيا ومن زمرة الصيّاع القراريين ،إلى حد أن أعرف مكانا في مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية ....المفروض أنني طالب بمعهد المعلمين العام ، أقصد كنت كذلك قبل ما يزيد على عامين..إلا أنني رزئت بمدرس ...لم يعجبه أن أبناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرابيع الحفاة يمكن أن يتفوقوا على أبناء المدارس الأصلاء من أبناء الذوات"(الرواية ص٩).

ففي هاتين الفقرتين اللتين يستهل بهما خيري شلبي روايته نتعرف على العناصر الرئيسة في الرواية وكأنها بذور يغرسها لتنمو عبر الفصول اللاحقة ،إذ نحن بصدد :

- المكان : وكالة عطية / المكان- الصدمة.
- البطل /الراوي المشارك.(المتعلم).
- زمان الرواية : الماضي الطبقي- الاستعماري الممتد في الحاضر الثوري (العسكري).
- الشخصيات : " الصيّاع-"سكان الوكالة.
- الحدث :" التدحدر" من عالم "المتعلمين ذوي الأصول الريفية"إلى عالم "الصيّاع ذوي الأصول الريفية أيضا"في ظل الظرف الاجتماعي لزمان الرواية.

غير أن الملاحظ أن لهذه العناصر نصيبا في عناوين الفصول، والتي يصل عددها إلى الخمسين عنوانا، إلا عنصر البطل (الراوي المشارك) ليس له حضور في تلك العناوين . وكأنه اختار أن يكون حضوره حضور الراوي الشاهد أو حضور المروي عليه حكايات تسع شخصيات جعل منها عناوين لتسعة فصول ،ليس من بينها سوى شخصية واحدة تنتمي لعالم مدينة دمنهور هي (بدرية) أما الشخصيات الثمانية الباقية فتنتمي لعالم الوكالة وهي: (شوادفي- قطيطة- دميانة والقرد- الداية والحانوتي- زينهم العتريس- عفريت أم وداد- سندس والهريسة- وديدة أنقح من وديدة - بديع- وفكيهة)، مثلما اختار أن يكون بمثابة عين كاميرا ترصد تفاصيل المكان في عالم الوكالة حينا وفي عالم مدينة دمنهور حينا آخر فجعل من سبعة فصول عناوين لأسماء أماكن تتوزع خمسة منها على عالم الوكالة هي (الوسعاية- البوابة- حجرة بمصطبة- أسواق .. أسواق- وفيها مقبرة) والعنوانان الآخران يختصان بعالم مدينة دمنهور وهما (حارة بنت عمي- شارع الإخوان). ويهيمن عنصر الحدث على النسبة الباقية من العناوين (٣٤عنوانا) ليأخذ شكل تعبيرات شعبية حينا مثل (البير وغطاه- البلابيص- الليلة الكبيرة- مسك الختام)أو تعبيرات قرآنية درجت على الألسن (حبل من مسد)، أو تعبيرات كلاسيكية مثل (رسول من جهنم- الجذوة والريح-الفاجعة- الحنين إلخ).

ما نود استخلاصه من تلك الملاحظة الإحصائية هو أن بطولة الراوي بوصفه "أنا السارد " لأحداث تحيل كثيرا إلى منطقة السيرة الذاتية إنما هي في الحقيقة تكشف عن وقوع الراوي في غواية أبطال آخرين يمتلكون عالما أسطوريا يقف الراوي على حافته في حالة من التردد بين التقوقع على الذات المطرودة من مجتمع(الأفندية) والتواصل مع عالم الوكالة وفق شروطه الخاصة، وحينا آخر يقف الراوي وقد قرر الاندماج في عالم الوكالة لكنه يكتشف أنه عاجز عن تحقيق ذلك

الاندماج، ليكون السجن، بوصفه المكان الذى يشهد رسميا على تحول الراوى من بطولة "الحكى عن .." إلى قبول شروط الاندماج فى عالم "المحكى عنهم "،هو " مسك الختام " .

ويمكن أن نرى فى علاقات الراوى الجنسية مؤشرا على الحالات التى مر بها الراوى فى علاقته بعالم الوكالة (الشعبى العشوائى)؛ فالراوى بعد طرده من معهد المعلمين وتشرده ولجوئه إلى السكن فى الوكالة نجده ينجح تماما فى إقامة علاقة جنسية كاملة مع (بدرية) ليحقق لنفسه لذة ذات مصدرين أولهما الجنس وآخرهما الإحساس بنجاحه فى الانتقام من عجرفة أسرة الحاج مسعود ، لكن شروط هذا النجاح متوفرة، فليس هناك ما يشوب فحولة الراوى. والأهم أن النجاح يتحقق مع بدرية مثيلته في الانتماء للمجتمع المدني (دمنهور) فضلا عن الانتماء العائلى ، لكن يعجز الراوى عن تحقيق مثل هذا النجاح فى حالة سندس لدرجة أنها تبصق عليه، كما يعجز كذلك فى حالة وداد التى تحاول أن تعيد إليه ثقته فى فحولته لكن الفشل فى الحالتين (سندس ووداد) يتجاوز قدرته الجنسية إلى وضعيته فى علاقته بالعالم الذى تنتمى إليه كل من (سندس ووداد) وهو عالم الوكالة؛ إذ ما زال الراوى ضيفا على هذا العالم يكتفى ب"الفرجة " ،وعندما ينتقل الراوى من وضعية الأفندى المتفرج على عالم الوكالة (الشعبى العشوائى) ويشاركهم فى عملياتهم وحيلهم لتحصيل قوتهم ينجح فى ممارسة الجنس مع زوجة سيد الزناتي (ستات) ،ومن المهم هنا ملاحظة السياق الذى ينجح فيه الراوى فى استكمال العملية الجنسية مع (ستات)؛ ففضلا عن زمالته لها فى عمليات النصب والاحتيال ،فقد جمعت بينهما شروط التواصل المتعارف عليها فى ثقافة الوكالة والتى أساسها (الفضفضة) فأفضى الراوى ل(ستات) بقصته ،وأفضت ستات له بتاريخها بما فيه اغتصاب زوج أمها لها وهى صغيرة حتى وصلت لسيد الزناتى. أما العامل الثالث الذى كشف عن القاسم المشترك بين الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية (الراوى) وبين ابنة الوكالة اجتماعيا وثقافيا(ستات) فهو هجوم الشرطة المفاجئ على الوكالة بحثا عن أحد أعضاء جماعة الإخوان المسلمين بصحبة زوجته- وهو الدور الذى لعبه كل من الراوى وستات. فقد نتج عن هذا الهجوم لجوء كل من الراوى وستات إلى القواسم المشتركة بينهما فأسرعت (ستات) بإظلام الغرفة للاختباء عن أعين الشرطة، ثم تلاصقت الأجساد بينما الشرطة تتوعد شوادفى فى الخارج .

"الحكومة وصلت ! ....ولهذا سأفعل هكذا ولن أفتح الباب حتى لو كسروه ! !"ثم رفعت جذعها المتلئ ،ومدت ذراعها البضة نحو أعلى الحائط بجوار الباب ،فضغطت على زر النور فانطفأ ، سقط فوقنا الظلام الدامس ....وزحفت بإليتها على الأرض فحاذتنى ....فهبطنا سوية على الأرض متمددين ..." (الرواية ص٣٧١).

حدث هذا الاتحاد بين الجسدين- الكيانين والراوى فى دهشة لا يدرى إن كان سببه الخوف واليأس أم الرغبة الحارقة والتحام الجمرة بالريح .

بهذا يكون الراوى قد انتقل من وضعية المتفرج على العالم العجائبى للوكالة إلى وضعية المنتمى، ولهذا يتخذ مكانة جديدة فى مجتمعه الجديد؛ فعندما يتحدر الحال ب"سيد الزناتى "- نتيجة لعودته لدائه القديم "الأدب والفن "مما يعوقه عن الوصول لأفكار تصلح لعملية نصب بوصفها مصدر رزق لهم جميعا- نجد الراوى يدخل عليهم محملا بنفحات بدرية له من" الفطير المشلتت " فيحق له أن ينقل "مقر السهرة " من حجرة سيد زناتى إلى حجرته هو . ومع تغير طاقم الشرطة الذى يعرفه شوادفى؛ يفشل شوادفى فى أن يلعب دوره القديم ،(الباب الكبير الذى يغلق على من فى الوكالة ليكونوا فى مأمن)، وهنا يدخل الراوى السجن لأول مرة بتهم مثل تلك التهم

التى اعتاد سكان الوكالة دخول السجن بسببها (لعب القمار- الخمر- الدعارة)، وفى السجن يجد الراوى نفسه بعد صراخ لا جدوى منه منهوكا بالتعب والقهر واليأس ،وهنا فقط يمتلك القدرة على الرؤية فى الظلام الدامس، وما يراه الراوى فى السطور الأخيرة من الرواية ليس إلا "الأغنية الشعبية "التى كانت الاستهلال الملغز للرواية،وهي" أغنية القمر "، فهذه الأغنية تغنى عندما يكون القمر مخنوقا- فى حالة خسوف- بغرض حثه فى المعتقد الشعبى لدى الأطفال خاصة على إنارة الدنيا حين تبدأ فى الإظلام ولهذا يأتى ذكر الأم التى تغسل لأطفالها الثياب ويأتى ذكر الحناء كعلامة على الفرح المتوقف على ظهور القمر،ويأتى ذكر الحداء التى تسرق الفرح /الحناء ، ويأتى ذكر السيد البدوى بوصفه مصدر حماية ،ويأتى أخير ا ذكر العسكر بوصفهم مصدر الخوف والعبث بدار الأم حيث (الشن- الزن- الرن-).

يخلص الراوى الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية بعد ثورة يوليو و"المتدحدر" إلى مجتمع وكالة عطية(الشعبى العشوائى) إلى أنه استطاع أن يرى القمر مخنوقا، مثلما رآه الأطفال فى أغنيتهم الشعبية:

"وفى الظلام الدامس رأيت قمرا شاحبا مخنوقا يتمرد على جحافل السحب ليلقى على الأرض نظرة : كانت بدرية تمضى أمامى فى خط مستقيم تتأبط قرطاسا من زهر البنفسج ،فلا أرى سوى ظهر شبحها الملتف بالسواد يمضى نحو شاهد قبر بدا فى رمشة القمر كقالب من الرماد الأبيض فوق فيل خرافى بارك على الأرض ."(الرواية ص-ص٤١٨-٤١٩).

ونلاحظ فى هذه الفقرة أن الراوى يفسر بعد علامة النقطتين (:) رؤيته لهذا القمر المخنوق ؛إنه بدرية الوطن الذى أحبه فبادلته الحب حبا وعطاء (غطاء الشتاء- الأموال التى يتقوت بها فى الوكالة- الفطير المشلتت) ، بدرية التى ذاق حلاوتها بينما نفر الآخرون منها لعيب خلقى (الشفاه الغليظة) ، بدرية التى اغتصبها صاحب البيت السكير العقيم وهى طفلة ثم أجبره أهلها على التنازل لها عن البيت تعويضا لها عن شرفها ثم سكنوا جميعا فى البيت ، كأن شرفها ثمن صعودهم الاجتماعى ،وهى أيضا بدرية التى أحبت الراوى وتمنته لكنه طرد إلى وكالة عطية،ثم تزوجت من عجوز عقيم كان من ضباط الجيش فى ١٩٤٨الذين نمت فى صدورهم الثورة ثم ظهر فيما بعد أنه من الجهاز السرى للإخوان المسلمين فيشنق بعد انقلاب الثورة على الجميع، بدرية التى يراها الراوى الآن تحمل زهر البنفسج الحزين وهى ملتفة بالسواد متجهة إلى شاهد قبر هى القمر المخنوق.

الأسطورة فى الرواية

فى الرواية الحداثية منحيان للتعامل مع الأسطورة أحدهما منحى الروائيين بناة الأساطير وهم عاشقو النسق، والآخر منحى الروائيين هدامى الأساطير الانشقاقيين عاشقى الفوضى(١٠).

يطرح بول ديكسون هذا التصنيف اعتمادا على التمييز بين الآداب التى أنتجتها العقلية الشفاهية والآداب التى أنتجتها العقلية الكتابية على أساس ثنائية (اليقين والشك)؛ فالعقلية الشفاهية عقلية اليقين والثابت والأبدى (الأسطورى) أما العقلية الكتابية فهى عقلية الشك والمتغير والزمنى (الحداثى) . والحقيقة أن تصنيف ديكسون هذا على ما فيه من جاذبية إلا أنها جاذبية الميل إلى التعميم المنطلق من التوجه البنيوى نحو اختزال التعدد فى ثنائيات ضدية تفسر شيئا وتترك أشياء. إذ يتغافل هذا التصنيف عما للعقلية الشفاهية من أنواع وكذلك العقلية الكتابية ، فهناك العقلية الشفاهية الأولية أو الخالصة وهى مقطوعة الصلة بالكتابة وهى شفاهية المجتمعات

القديمة والتى لم يبق منها إلا بقايا متناثرة فى بعض المجتمعات التى ما تزال على قدر من البدائية. وهناك الشفاهية التى تتعايش مع الكتابة والتى منها شفاهية الأميين فى مجتمعاتنا ومنها كذلك الشفاهية التى تسكن النصوص المكتوبة، وأخيرا هناك شفاهية الإعلام المسموع والمرئى(١١). ونعتقد أن هذه الأنواع من الشفاهيات يصعب اختزالها تحت مفهوم "العقلية الشفاهية"، كما يصعب قصر مفهوم العقلية الكتابية على الكتابة الحداثية. وإذا كان مثل هذا القصر وذاك الاختزال جائزين فى بعض الثقافات على سبيل التجاوز فإنهما غير جائزين فى الثقافة العربية بشتى السبل . إذ يتعايش فى الثقافة العربية الفكر الأسطورى والحداثى فى حالة من التجاور .ومن ثم تحضر الأسطورة فى الرواية العربية الحداثية حضورا مكثفا. وينطبق هذا على "وكالة عطية" إلى حد بعيد حيث يقوم الراوى بأسطرة الشخصيات والزمان والمكان وهو فى هذا لا يحتاج لتصنع حيل بلاغية لتضفى على عالمه الروائى طابعا أسطوريا وإنما الطابع الأسطورى (لوكالة عطية —بناسها وزمكانها) يفرض نفسه على الراوى . فلا تغدو عملية الأسطرة إلا محاولة تقريبية للحاق بواقع وكالة عطية؛ فينتهز الراوى أثناء أدائه عملية الأسطرة هذه الفرصة ليعبر عن اندهاشه حينا والتشكك حينا آخر.

إن الولوج إلى عالم الأسطورة ينبغى أن يتم بحيلة أسطورية. هكذا دخل الراوى عالم "وكالة عطية " بغواية "المواويل " ،التى سمعها من بائع الفجل "محروس" أحد سكان الوكالة. "أنت تحب المواويل طبعا ! تعال اسمعك حتى تشبع"(الرواية ص١٣). وبهذا يبدأ الراوى فى اللحاق بالمكان الأسطورة بتجذيره فى التاريخ؛ فبمجرد دخوله مدينة دمنهور القديمة فى طريقه للوكالة يستدعى ما كان قد سمعه من مدرس التاريخ عن أن هذه المدينة هى مديم المدينة الفرعونية القديمة "التى كانت تسمى "دمن حور "أى مدينة الإله حور ،ابن إيزيس وأوزوريس الذى كان من المفروض أن يثأر لأبيه من عمه "ست "إله الشر "(الرواية ص–ص١٣–١٤). ثم يستدعى من الذاكرة الصورة السمعية لوكالة عطية التى اختزنها من أحاديث أهالى قريته والقرى المجاورة حتى استوت وكالة عطية فى ذهنه وجودا أسطوريا يعوقه ويدفعه فى آن إلى مقاربة وكالة عطية فى الواقع"إن الأسطورة التى كان من المفترض أنها تمنعنى عن الوكالة وتكرهنى فيها، هى نفسها التى تكرهنى عليها " (الرواية ص١٦).

لقد استعد الراوى ـ وكذلك القارئ ـ بتلك الصورة السمعية عن الوكالة /الأسطورة لاستقبال التاريخ الشفاهى oral history الذى يتناقله سكان الوكالة عن المكان وسكانه الراحلين والحاليين؛ فمحروس بائع الفجل ودليل الراوى إلى الوكالة يروى له تاريخ الكرخانة — المكان المجاور للوكالة — الذى سمعه من "عطية "الرجل العجوز صاحب الوكالة ،وهو فى روايته لهذا التاريخ مضطر لأن يبدى تعجبه مما يرويه ليخفف من حالة الاندهاش التى يتوقع أن ترتسم على وجه الراوى بسبقه إليه ،دون أن يؤدى به هذا إلى الشك فيما يعتقد عن تاريخ المكان المتوارث .

"أما هذه فإنها — عدم المؤاخذة — الكرخانة – ! تصور أن هذه كانت استراحة الملك ؟هل تصدق ؟ صاحب الوكالة العجوز يصحو على تلك الأيام حيث كانت للملك فؤاد أملاك هنا ! هى أملاك نسيبه شقيق زوجته التى اسمها شكار هانم ! هل الملك فؤاد كان له زوجة اسمها شكار هانم ؟ألم يقولوا لكم هذا فى المدرسة؟...آه تذكرت ! شقيق زوجة الملك فؤاد هذا كان اسمه :محى الدين شرف الدين سيف الدين حاجة كهذه ! ....إلخ " (الرواية ص١٧).

إن استباق محروس للراوى فى التعجب من المروى ومحاصرته للراوى مكّن محروس من الانتقال من مستوى التعجب من المروى إلى التعجب من جهل المروى عليه /المتعلم بهذا التاريخ ، وقد كان ذلك لمحروس بسبب أن ما يرويه إنما يرويه عن اعتقاد راسخ ،وإنه إذا ما لمح علامة

استنكار على وجه المروى عليه هنا (الراوى) فإنه يتشبث بصحة معتقده بأن يحيله إلى المصدر المنقول عنه هذا التاريخ وهو "عطية "صاحب الوكالة " الذى يظهر هنا وكأنه شاهد عيان لا يجرؤ أحد على التشكك فيما يرويه . وقد دفع هذا النهج الذى سلكه محروس مع المروى عليه (الراوى) فى رواية تاريخ المكان الشفاهى إلى أن لا يتوجه المروى عليه (الراوى) بتشككه إلى كل ما سبق ولا إلى أن صهر الملك فؤاد ضرب الملك بالرصاص فى رقبته "فخرمها فلحق به الحكماء وسدوا الخرم بجلبة من الفضة كانت تصفر إذا ضحك أو زعق ! والملك فؤاد أمر بتسفير نسيبه إلى مستشفى المجانين فى بلاد بره ! "(الرواية ص١٧)

وإنما يقتصر رد فعل المروى عليه (الراوى) على التعجب من عدم قتل الملك لنسيبه بعد فعلته ،وهو تعجب يشاركه فيه محروس ومن ثم لا يعوقه عن الاستمرار فى الحكى .

من المؤكد أن توارث تاريخ شفاهى لمكان يضفى على المكان صفة الثبات والخلود ويجعله مقاوما للتغير والفناء؛ فيصبح المكان ليس مجرد فضاء جغرافى وإنما مخلوق صنعه الزمان فاتحدا فى الذاكرة لتقاوم الذات الآنى المتشظى بالفناء فى الأبدى السرمدى . فرغم أن هذا الزمكان الأسطورى ليس إلا التصورات الذهنية منبتة الصلة عن الحقيقة العلمية للزمان والمكان .،ورغم أن هذه التصورات الذهنية لا توقف نزيف العمر بل هى تأكل العمر إلا أن الذات لا تستطيع العيش خارج تصوراتها الذهنية . فالحانوتى يعشق الحديث عن الوكالة :

"يوه يا سيدنا لفندى ! هذه الوكالة أكلت عمرى ! كرهتها ألف مرة ! لكننى لم أسلها أبدا! .. هذه المخروبة بنت المخروبة تسلبنى عقلى ! معمول لى فيها عمل !! وكل من يسكنها لأكثر من شهر توقعه فى هواها فلا يسلوها حتى لو أسكنوه فى قصر المنتزه !! فيها ناس يسكنون منذ أربعين سنة ! لا يخرج الساكن منها إلا مطرودا أو ميتا !! تسألنى ماذا فيها يجعلها هكذا ؟ أقول لك لا أعرف ! يمكن أن تكون مثل صندوق الدنيا ! " (الرواية ص١٠٧) .

والحقيقة أن ثمة سببا آخر يجعل للوكالة هذه الغواية ،وهو سبب وثيق الصلة بالواقع إلا أنه يدعم الروابط بين الذات وهذا الزمكان الأسطورى؛ فيغدو الواقعى الحداثى بما ينطوى عليه من عوامل طرد للذوات التى لم تؤهل للعيش فى مجتمعه المدنى ،يغدو هذا الواقعى الحداثى مدعما لغواية الزمكان الأسطورى بطريق غير مباشر. فإحساس الذات المهمّشة باحتقارها فى المجتمع المدنى اجتماعيا وثقافيا يدفعها للالتفاف حول زمكان تشعر فيه باتساق بين وضعها الاجتماعى وتصوراتها الذهنية عن العالم ، وبهذا يحقق المحتقرون فى المجتمع المدنى /الحداثى قدرا عاليا من الاعتزاز بالذات فى ذلك الزمكان الأسطورى . فأساس العلاقة بين سكان الوكالة هو المساواة إذ ليس من حق أحد أن يحتقر أحدا ،فالجميع فى الهم سواء ، والجميع يعيشون فى هذا الزمكان بلا أقنعة ، كما يوضح لنا الحانوتى:

" إن الواحد فيها (الوكالة) يستطيع أن يفعل كل مشتهاه ! كل ما لا يستطيع فعله فى سكن غيرها ! فلا أحد فيها ينتقدك أو يتدخل فى شئونك أو له أى دعوى بك ! إن عرف أنك عدم المؤاخذة لص أو قتال قتلى أو قاطع طريق أو حتى معرّس فإنه لا يحتقرك ولا يخاف منك ولا يضايقك ! " (الرواية ص ١٠٧).

وعلى هذا الأساس فإن أى محاولة احتقار أو إهانة من أحد لأحد داخل الوكالة حتى لو على سبيل المزاح يكون رد فعلها المبالغة فى إبراز الاعتزاز بالذات ، مثلما حدث بين شوادفى والداية (صبيحة البرشومى) حين همّ زوجها الحانوتى أن يدخل بها ،فمازحها شوادفى :

"إن خسّع معك هذا العجوز فنادنى أكن عند حسن ظنك ولو اقتضى الأمر أن أعصر عليك ليمونة ! !

شخرت المرأة :

-"فشرت ! والنبى أشرف خليقة الله ما فى أنخف منى فى الدنيا اللى ارتوت بالنيل !".

(الرواية ص-ص٢٩-٣٠).

والملاحظ فى النصوص السابقة المقتبسة من الرواية التى استشهدنا بها لتوضيح أن الوكالة تحضر بوصفها زمكانا أسطوريا ، الملاحظ هو كثرة علامة التعجب (!!) فيها حتى إنه يمكن القول إن علامة التعجب هنا تلعب دورا كتابيا حداثيا تجاه الأسطورة يتناسب ومرحلة (الفرجة) التى مر بها فى علاقته بالوكالة ، وحين يتحول عن هذه العلاقة إلى الاندماج فى الزمكان الأسطورى تخفت تلك العلامة الكتابية ليتولى هو بنفسه التعبير عن نفسه بوصفه أسيرا لغواية هذا الزمكان لكونه من المهمّشين الجدد ، فلا يستطيع أن يهجر الوكالة بعد عمله مع "محمد أبو سن" فى محل الأقمشة بما يؤهله للسكن فى مكان آخر ، فلا يخرج من الوكالة إلا إلى السجن.

وإذا كانت الوكالة زمكانا أسطوريا على هذا النحو ،فإن الأسطورة لا محالة تطول الشخصيات التى تسكنها ، فنجد فى هذا العالم العرافة والدرويش والقرداتية عشيقة القرد ،والوشّامة ، وراوى السير الجوال ، وعشيقة الجن ، والشطّار. ونجد- قبل كل ذلك - بوابة هذا العالم "شوادفى ":

إذ يرسم الراوى صورة شوادفى على نحو أسطورى بدءا من صوته الذى يقربه الراوى إلينا حينا ب" هزيم الرعد" (الرواية ص١٨)، وحينا آخر ب"زئير الأسد " (الرواية ص٣٨٤)،و مرورا بملامح جسده: فاليد "كبيرة بأصابع كالثعابين "(الرواية ص١٨) والفم حنك واسع مفشوخ (الرواية ص٢٣) ، والنظرة "نظرة مخيفة من عينين واسعتين محمرتين بلا رموش ولا بياض "(الرواية ص٢٤). ووصولا إلى شخصيته ،التى تنافس بقوتها قوة شخصية الزعيم (جمال عبد الناصر) بشهادة أحد رعاياه (الحانوتى) :

"الوكالة يا سيدنا لفندى دولة وحدها ! ! ملكها ورئيسها هو شوادفى ! هو جمال عبد الناصر بتاعها ! انتزعها من صاحبها عطية ومن وزارة الأوقاف كما انتزع عبد الناصر حكم البلاد من الملك فاروق إلا أنه كان أبرع من عبد الناصر لأنه أخذها بدون جيش أو ثورة مباركة ! بصراحة ربنا ياسيدنا لفندى هو أجدع من عبد الناصر فى حكم الوكالة ! !ناب أزرق لا تعرف له ملة ! ....إنه تحفة نادرة يا سيدنا لفندى ! إنه متعة لمن يفهمه ويحبه ! من يحبه هو الوحيد الذى يستطيع احتماله ليستمتع بنوادره وأطواره ." (الرواية ص١٠٨).

يبدو شوادفى على هذا النحو كائنا أسطوريا لا يقاوم ، ومن ثم لا يجد الراوى مفرا من ملاينته ومهادنته ليتجنب شره الأسطورى (المقبرة لمن يناهضه) ، ولا يتشكك الراوى فى أسطورية شوادفى لحظة وإنما يكتفى بالإعجاب المعجون بالحذر والخوف ،حتى تتاح ليس فرصة التشكك فى أسطوريته بل فرصة زعزعته بتسريب الخوف إليه فيبادله حداثته بأسطوريته ،وذلك حين خاف شوادفى من أن تجر رجله فى قضية عبد العزيز أفندى الإخوانى الذى كان يسكن فى الوكالة والمنشورة صورته فى الجريدة بعد أن تم القبض عليه .

"وجدتنى أقول له فيما يشبه الأمر بلهجة واثقة :

- "افعل ما قلته لك ! وانس الموضوع تماما حتى يطلبوك للتحقيق ! وعموما فربنا معك ! لا تخف ! "

واكتشفت أنني نطقت :لا تخف ،هذه . بلهجة من يقول :أنا معك أساندك وأنجيك من أى مأزق ، الأمر الذى جعل شوادفى يحملق فى وجهى وقد خفقت الدماء تحت جلد وجهه الصدئ، فبدا على وشك الارتعاش ..." (الرواية ص-ص١٣٠-١٣١).

وإذا كان الراوى قد تعامل مع شوادفى /الأسطورة بتسريب الخوف إليه ليزعزع أسطورته فإنه لم يستطع بصدد دميانة /الأسطورية، القرداتية التى رآها بعينه تضاجع القرد (الرواية ص-ص ١١٥-١١٦) ، والتى تدعك وجهها بمنى الثور حتى لا يتكرمش ،والتى تأكل كبد الذئب وبيض النسر وأحليل الحصان،والتى طولها ثلاثة أمتار وعرضها عرض الباب،والتى حين تتخانق تستطيع أن تهزم بلدا بحالها(الرواية ص-ص ١١٣-١١٤) ،دميانة الأسطورية هذه لم يستطع الراوى إزاءها إلا أن يجذب أسطورتها إلى مخزونه القرائى مفتشا فى ثقافة الكتب التى يعرف حدودها،عن شبيه لها حتى يجد ضالته فى قصيدة أم خليل فى ديوان بيرم التونسى .(الرواية ص١٢٦).

لغة الوكالة ..رقصة التانجو بين الفرقاء

يبدو أن اللغة هى أكثر بؤر التوتر بين الشفاهية والكتابية سخونة ،ويبدو أنه ليس من اليسير إزالة الفوارق بين اللغة المحكية بتجلياتها المختلفة -التى منها اللغة المحكية اليومية الحياتية واللغة المحكية الأدبية- وبين اللغة الكتابية الأدبية تحبدا . وعلى الرغم من أن مسألة اللغة فى ضوء الشفاهية والكتابية ليست هى تماما قضية العامية والفصحى إلا أن من المؤكد أن قضية العامية والفصحى باعتبارها أحد أبعاد مسألة الشفاهية والكتابية تزيد درجة هذا التوتر.

ويزداد الأمر صعوبة حين نكون بصدد النوع الروائى ، على اعتبار أن الرواية حسب باختين تنوع كلامى وأحيانا لغوى[١٢]. وفى "وكالة عطية" تجسد اللغة قضيتها الرئيسة - إن صح أن يكون للرواية قضية أساسية- وهى العلاقة بين المهمّشين الجدد من الأفندية والمهمشين القدامى (التاريخيين) وهم الجماعة الشعبية . وهيمنة لغة أى من الطرفين هيمنة مطلقة ليس إلا أسهل الحلول لأعقد الإشكاليات. وقد نجت وكالة عطية من هذه الحلول الميسورة لتكابد من أجل أن ترقص لغة شوادفى ولغة الراوى رقصة التانجو الحميمية فى الجملة الواحدة . ولعل أكثر الأمثلة الدالة على ذلك هى وثيقة الزواج التى أملاها شوادفى على الراوى. فالوثيقة لها لغتها الفصيحة الكتابية والتى أصبحت لتواترها عبارات محفوظة عن ظهر قلب أشبه بالصيغ الشفاهية formula، فغدت الوثيقة مسرحا يتصارع من أجل السيطرة عليه كل من شوادفى والراوى، - والصراع التحام- لكن وضعية شوادفى الأسطورية فضلا عن أرض التصارع هى أرض الراوى / الأفندى وهى (الوثيقة)، فإن أقل حضور للغة شوادفى فى الوثيقة يحسب له .

" أقر وأعترف أنا عبد الفضيل بيومى الطودى من بلدة الطود بحيرة ومقيم بوكالة عطية بآخر شبرا دمنهور القديمة وشغلتى حانوتى أى مغسل موتى- أننى قد نكحت أى تزوجت من صبيحة البرشومى حسنين وشغلتها داية أى مولدة ومقيمة هى الأخرى بوكالة عطية أيضا ، نكاحا على سنة الله ورسوله بالمهر الشرعى المسمى بيننا ومؤخر الصداق قدره خمسة جنيهات أتعهد بدفعه على داير مليم فى حالة انفصالنا بالمعروف "(الرواية ص-ص٢٨-٢٩) .

وعندما تنتقل رقصة التانجو اللغوية هذه إلى أرض شوادفى وزينهم العتريس وغيرهما من سكان الوكالة (اللغة الحياتية- الأمثال الشعبية- الحكايات الشعبية) فإن نتيجة الصراع /الالتحام تحسب للروائى الذى جعل المبدأ الرئيس فى تصميم رقصة التانجو هو أنه "كلما ازداد التحام الراوى بلغة الوكالة (الشفاهية) كان انتصاره فى إفساح المجال أمامها لتحضر محتفظة بأكبر قدر

ممكـن مـن شفاهيتها دون إلحاق الأذى بقواعد النحو العربى "، فنجده ينقل وصف وداد لسندس وفق هذا المبدأ :

" هـى لا تقـع فـى أى مشاكل ! هى تخرج كالشعرة من العجين ! هى نُورية تعجبك ! ارمها فـى البحر واتركها ! غطسها تجدها عائمة بعد مترين ! هى لبط ! لكنها طيبة وغلبانة وقلبها مثل البفتة البيضاء ! ". (الرواية ص٢٥٣)

والأمـر نفسـه فـى الحكايـة الشـعبية"الطـير العجيـب " الـتى يحكيها زينهم العتريس ليهدئ البورى ويمتص غضبه ،

"صـلوا عـلى النـبى !! كـان يامـا كـان فـى سالف العصر والأوان ولد شاطر مجدع قوى اسمه كـريم! ! دا غير الشاطر حسن الذى تعرفونه فى الحواديت أما حكايتنا فإنها حصلت فى الحياة : الشاطر كريم كان ولد فتوة ينزل فى عركة يقشها ! ...إلخ " (الرواية ص–ص٢٨٥– ٢٩٢) ،

وكذلـك الحكايـة الشـعبية الـتى يحكـيها شوادفى على الراوى معارضا بها القول الشائع "بلد شهادات ".

"فى نجع مجاور لبلدتنا فى الصعيد الجوانى كان يوجد رجل غلبان يدعى أبو رزق حاله مثل حالك مفلس على الدوام وبوزه فقر ونحس ولهذا أطلقوا عليه اسم أبو رزق ! ...إلخ " (الرواية ص–ص٣٣٧–٣٣٨).

الهوامش:

(١) أنجيلا ماكروبى : ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية، ترجمة : منى سلام ، مراجعة محمد الجوهرى ، ضمن مجلة " الفن المعاصر" أكاديمية الفنون– العدد الأول ، القاهرة ، صيف ٢٠٠٠.

(٢) جابر عصفور : **زمن الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ١٩٩٩. ص٣٧٩

(٣) والـتر أونـج : **الشـفاهية والكتابـية**، تـرجمة : حسـن البـنا عز الدين ،عالم المعرفة ،العدد ١٨٢ ،الكويت ١٩٩٤. ص ص ٤٧–٤٨.

(٤) ميخـائيل باخـتين : **الكلمة فى الرواية** ، ترجمة : يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٨. ص١١.

(٥) جوليا كريستيفا : **علم النص**، توبقال ، المغرب ، ط١ ،١٩٩١.ص ص٢٣.

(٦) المصدر السابق ص٣٠ .

(٧) يـمـنى العـيد : **الراوى ، الموقع ، الشكل ..بحث فى السرد الروائى**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦ . ص٥٠ .

(٨) ياسين النصير : **الاستهلال ..فن البدايات فى النص الأدبى**، (س) كتابات نقدية ، (ع)٧٥ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،يونيه ١٩٩٨، ص١٧ .

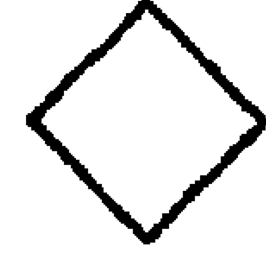
(٩) المصدر السابق ،ص١٣٢.

(١٠) بول .ب.ديكسون: **الأسطورة والحداثة ..حول رواية :دون كازمورو**. ترجمة :خليل كلفت،المجلس الأعلى للثقافة ،المشـروع القومـى للترجمـة ،(ع)(٣٥) ،القاهـرة،١٩٩٨،ص١٩.يعـرف برنـيس سـلوت Bernice Slote الأسـطورة بأنهـا"صـيغة سـردية لـتلك الرموز النموذجية–الأصلية بوجه خاص والتى تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد ".نقلا عن ديكسون ص٢٧.

(١١) بـول زومـتور : **مدخل إلى الشعر الشفاهى**، ترجمة :وليد الخشاب" دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٩،ص ص ٣٢–٣٣.

(١٢) ميخائيل باختين :م.س .ص١١ .

تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة



إبراهيم فتحي (*)

كل سرد روائي - لأغراض التحليل وحدها - يتألف من جزئين: قصة وخطاب. وتتكون القصة من أحداث events هي أفعال ووقائع happenings في المكان والزمان بالإضافة إلى موجودات existents هي الشخصيات ومفردات المشهد setting، ومن خطاب أي التعبير، أي وسائل توصيل هذا المحتوى .. فالقصة تجيب على سؤال ماذا؟ ويجيب الخطاب الروائي على سؤال كيف؟ ولا ينفصلان إلا على نحو تجريدي. إن الخطاب يتعلق بمسائل من قبيل المؤلف والمؤلف الضمني والرواي ووجهة النظر والمناجاة الذاتية والمونولوج الداخلي وتيار الشعور والأوصاف وتلخيص مرور الزمان. وتلك المسائل هي كيفية التعبير عن مكونات القصة من أحداث وحبكة ومكان وزمان وشخصيات.

القصة والحبكة: (الحبكة في العربية من حبك الثوب أي أحكم نسجه)

كانت الحبكة عند أرسطو تدل عليها الكلمة التي تعني أسطورة mythos لأن المسرحيات مستمدة عادة من هذا النبع الميثيولوجي، والترجمة الفرنسية للحكبة fable تشير إلى شئ قريب من ذلك قد يعني حكاية خرافية أو رمزية.

أما الكلمة الانجليزية فتشير ابتداء من القرن السادس عشر وعصر الطباعة إلى قطعة أرض، ثم إلى وصفها وتحديد أبعادها، وقطعة الأرض هذه قد يملكها شخص واحد بدلا من أن تكون ملكية جماعية كما هي الحال في الحبكات الأسطورية الموروثة.

وتختلط كلمة "حبكة" في بعض الكتابات بكلمة عقدة complication، وتعني دفع التعقيدات في الأحداث إلى ذروتها لتحل بعد ذلك في النهاية، وليس شرطا أن تترادف الحبكة مع تعقيد وحله. وتشجع الكلمة الفرنسية intrigue على شيوع هذا الترادف، لأن هذه الكلمة

(*) العدد ٦١ / شتاء ٢٠٠٣ .

تعنى تسلسل الأحداث وتعقدها اللذين يؤديان إلى خاتمة، أى تعنى نوعا خاصا من الحبكات، كما تعنى التعقيد الكوميدى للأحداث بهدف التشويق.

وقد ميز الشكلانيون الروس بين الحكاية fabula أو المادة القصصية الأساسية، أى: مجموع الأحداث المروية فى السرد، والحبكة sujet أى: القصة كما تحكى بالفعل عن طريق ربط الأحداث معا، فالحكاية هى ماذا حدث بالفعل، أما الحبكة فهى كيف أصبح القارئ واعيا بما حدث، أى نظام ظهور الأحداث فى العمل الأدبى نفسه، سواء على النحو التقليدى من حيث الترتيب الزمنى أو على نحو استرجاعى (فلاش باك)، أو فى وسط الأشياء.

فالحبكة بمعنى ترتيب الأحداث هى إجراء يقوم به الخطاب الروائى، فهذا الخطاب هو الذى يحول الأحداث إلى حبكة. والخطاب هنا هو نمط العرض، والحبكة هى القصة كما صنعها الخطاب. وليس ترتيب العرض بالضرورة هو ترتيب المنطق الداخلى "الطبيعى" للقصة نفسه لأن وظيفة ترتيب العرض توكيد أحداث بعينها أو نزع التوكيد عنها، وتفسير بعض الأحداث وإغفال تفسير أحداث أخرى، وتركها لاستنتاج القارئ، والتقديم المباشر لأحداث، والحكى عن أحداث أخرى والتعقيب أو الصمت والتركيز على هذا الجانب أو ذاك من شخصية أو حدث أو تركه بلا تركيز، فالمؤلف يستطيع ترتيب الأحداث على أنحاء متغايرة، وكل ترتيب يؤدى إلى حبكة مختلفة ويمكن بناء كثير من الحبكات من القصة الواحدة نفسها.

لقد كانت الجدة والطرافة هى إضافة الرواية إلى الحبكة بدلا من تكرار حبكات أسطورية أو فولكلورية أو تاريخية تقوم على الانقياد الجمعى، كما تميزت الحبكة فى الرواية الواقعية بالتماسك فهى تستمد وحدتها واكتمالها من ذات فردية ولا تستمدها من التقليد الشفاهى ولا تصب فيه. وتختلف حبكات الرواية الواقعية عن الحبكة فى الموروث السردى من حيث إدراجها الأحداث فى نسق متماسك من زاوية مركزية الذات الفردية. فإن يقظة الذات الفردية كان ثمنها الإقرار بالسلطة: سلطة المال والسياسة باعتبارها مبدأ كل العلاقات بين الأفراد. وهكذا وجدت علاقات القوى تعبيرها من خلال الإدماج النسقى للذات فى كلية النظام، وكان هذا الإدماج جوهريا فى بناء الحبكة، فالحبكة فى وجه من وجوهها تجسد صعود الشخصية الرئيسية أو هبوطها من درجة إلى درجة داخل الصرح الاجتماعى نفسه، وكان الجوهر الكامن وراء الأفعال هو السلم الاجتماعى، هو البنية العميقة التى يترابط فيها الفرد مع الجماعة داخل شبكة علاقات.

وهذا التماسك النسقى يعتمد فى بعض الأحيان على تعاقب الأحداث كما هو الحال فى الحبكة الملحمية التراثية (ثم بعد ذلك) وقد تجئ أعمال البطل فى تتال زمنى قد يبدأ نموه بمولده وينتهى بموته فى منطق يسير فى خط مستقيم - عادة ما يكون منطقا سببيا - يعتمد على القول بأن حدثا بعد ذلك يعنى بسبب ذلك، (post hoc ergo propter hoc) ويرى[1] الناقد والروائى إى.إم. فورستر أن تعريف الحبكة ماثل فى التأكيد على السببية داخل التعاقب الزمنى فالقول مات الملك ثم ماتت الملكة" قصة داخل التعاقب الزمنى فالقول: "مات الملك ثم ماتت الملكة قصة، أما: "مات الملك ثم ماتت الملكة من "الحزن" فهو حبكة. ولكن هذا التعريف منطبق على الحبكات فى السرد التراثى كما ينطبق على الحبكة الروائية. وهناك من يرى أن الرواية الواقعية قدمت حبكات مغايرة لم تتخل عن "ثم حدث بعد ذلك" ولكنها أخضعت التعاقب الزمنى للغائية بدلا من العلية. وفى الحبكة الغائية teleologic يجرى إعادة تشكيل لمعلومات الماضى عند نقاط استراتيجية فى الحبكة لا فى الخاتمة وحدها. ويعاد تعريف الحبكة الروائية الواقعية على المثال المعدل: مات الملك وماتت الملكة من الحزن ولكن اكتشف أن الأسقف قتلهما معا. وإذا كانت الحبكة هى الرواية فى جانبها المنطقى العقلى وتتطلب لذلك سرا يماط عنه اللثام، فإن هذا السر لن ينجلى إلا فيما بعد. ويقال فى هذا الصدد أن للرواية حبكة ظاهرة وحبكة خفية، هى بمثابة

تعاقب هادف آخر قد يفوت القارئ عند القراءة الأولى، وهذه الحبكة تعمل على تنظيم عناصر فى النص وتفسيرها قد تبدو شاذة غامضة أو زائدة عن الحاجة. ولا تقتصر الحبكة الغائية على كشف "سر" فهى تكشف عن معان كلية تتشكل عند اكتمال السرد وتعيد تشكيل ما سبق من دلالات[2]. فإمكان المعنى الذى رسمه التعاقب من خلال الزمان يتوقف على القوة التشكيلية المتوقعة للنهاية. وهذا الجانب الغائى فى الحبكة سيواصل البقاء متحورا معدلا فى الرواية الحداثية التى ما تزال تفترض أن هناك معنى ونظاما ما فى العالم والكون، وعند إدوار الخراط على سبيل المثال فى: "رامة والتنين" لا تستمد أحداث الحبكة أهميتها من دفع القص إلى الأمام بل لدلالاتها الرمزية التى لا تتكشف مباشرة عند سرد الحدث بل بعد ذلك. وقد تميزت الرواية الواقعية بإبرازها دور الفرد فى تحقيق حبكة تحدث تغييرا فى وضع هذا الفرد ووعيه دون إبراز لفاعليته فى التحول الاجتماعى، فقد نقلت فكرة التغيير نحو التحولات النفسية والأخلاقية.

ولكن هذه الحبكة الغائية نفسها تقلص دورها فى الحداثة؛ فالتغير لا يتعلق عندها بالبحث عن غاية على المستوى السيكولوجى للفرد فى ارتباطه بجماعة ما بل يتعلق بتوليد نظام جديد على مستوى شكلى بحت، نظام فنى بمثابة بديل للعالم الواقعى.

وإذا عدنا إلى القص الواقعى وجدنا الأحداث تقع معا فى توزيعات ترتبط معا ارتباط علة بمعلول، وتتحول المعلولات إلى علل لمعلولات أخرى. وقد نقرأ عن أحداث ليست مترابطة على هذا النحو ولكن مواصلة القراءة تجعلنا ـ كما سبق القول ـ نستنتج ترابطا وفق مبدأ غائى أعم. وعلى أى حال، لقد أوضح أرسطو أن نطاق العلية يختلف من البداية ـ حيث يبدو كل شئ ممكنا ـ إلى الوسط ـ حيث تصبح الأشياء محتملة ـ إلى النهاية ـ حيث تتجلى "الضرورة" ـ .

ولكن مفهوم البداية والوسط والنهاية لا ينطبق على الأفعال الواقعية، بل على القصة بعد أن يجسدها الخطاب، فهذه الحلقات المتعاقبة لا معنى لها فى الواقع، بل تبعا للخطاب فأين نضع نقطة البداية؟ إن الميلاد ليس بداية والموت ليس نهاية، والتوجه إلى وسط الأشياء قرار تحكمى يتعلق بالخطاب: بالفن لا الحياة.

ويرتبط مفهوم الحبكة فى الرواية الواقعية برؤية تقوم على الكلية والاستمرار، ولكن لحظتنا التاريخية لم يعد ممكنا فيها رؤية هيجلية لكلية الأشياء؛ فهناك انفصال حاد بين الحياة العامة ذات الأبعاد الشاسعة والحياة الخاصة للفردية التى تنسحق تحت وطأة هذه الحياة العامة. إن الحياة العامة كما يتخيلها الفرد بدفقاتها ودواماتها المضطربة وافتقادها الشكل المحدد وتغيراتها السريعة وأزماتها تخلق ذاتا فردية تفقد تماسك قوامها وتكاد تفقد تحديدها الخارجى المستقر، على حد قول الروائى الأمريكى سول بيلو[3].

ولم تعد الفاعلية الفردية ذات تأثير فى عالم تتحكم أقلية فى مصائره. ولم يؤد ذلك إلى إلغاء الحبكة بل إلى تغير فى آلياتها، فإن قصة أو رواية بلا حبكة هى ـ كما يقول سيمورشاتمان ـ استحالة منطقية. وبدلا من أن تكون الأحداث متضايفة متسلسلة ذات نتائج على نحو جذرى تغير الوضع ولم يعد من المفترض صياغة السؤال عما سيحدث بعد ذلك ولا تقديم إجابة عنه، فنحن نعرف أن الأشياء ستظل كما هى عموما، ولم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس، بل الكشف عن وضع للأمور، ولم يعد للترتيب الزمنى دلالة كبيرة فما من حسم لشئ فى حبكات الكشف وإماطة اللثام، كما لم تعد الأحداث تلعب الدور الرئيس؛ فالحبكات الحداثية تتجه نحو الشخصية بقدر متزايد، فهل تتزوج البطلة فى قصة تقليدية؟ وهل ينجح البطل فى مسعاه؟ وهل تتحقق الأمنية؟ أسئلة ذات أهمية كبيرة، أما أن ينفق ميخائيل وقته فى استدعاء الذكريات أو معانقة رامة أو أحلام اليقظة فلا أهمية حاسمة له؛ لأن كل واحد من هذه الأفعال غير المترابطة، غير السببية، غير الدافعة إلى الأمام ستكشف عن ملامح من الشخصية، ومعاناتها.

إن المبدأ المنظم هنا هو إمكان الحدوث، فثمة ميل قوى عند القراءة للربط بين أى أحداث مهما تباعدت، فإذا لم تكن هناك علاقة ما بين فعل وفعل فما الذى يجعل من النص نصا واحدا وما الذى يمنعه من الاضمحلال متفتتا إلى غبار من الأحداث العرضية؟

أصبح البحث فى الحبكة الحداثية ذات الأحداث المفككة العرضية منصبا على هذا الذى يربط ويجمع لكى يكفل وحدة متخيلة للنص الروائى. وفى بعض الأحيان كانت هناك عودة إلى أشكال سرد سابقة للرواية، مثل الأسطورة فى حبكة خفية موازية (أوليسيس عند جيمس جويس). وفى أحيان أخرى كانت الرموز أو المجازات التصويرية تلعب دور عامل الربط. إن الحبكة التقليدية اليوم فى مأزق، لقد كانت بمثابة تطابق حافل بالمعنى بين البعد الفردى الممثل فى الأحداث والبعد الاجتماعى الممثل فى السببية الشاملة. وهى إذا وقفت عند التمسك بالأحداث الفردية الخالصة، بالصدق الذاتى فإنها تغامر بالتحول إلى ملاحظة سيكولوجية غير قابلة للتعميم ليست لها إلا قيمة حالة إكلينيكية. وهى إذا حاولت أن تسيطر على بنية المجال الاجتماعى الشاملة غامرت بأن تحكمها مقولات المعرفة المجردة بدلا من التجربة العينية وهبطت إلى مستوى توضيح قضية أو افتراض نظرى؛ بل قد تتحول إلى مستوى مسح اجتماعى سوسيولوجى سطحى. وهناك المحاولة التى أصبحت كلاسيكية وتقوم بها الحداثة بعد أن استمدتها من النزعة الطبيعية. وتتمثل هذه المحاولة فى تحويل الوقائع المتناثرة العرضية التى هى سمة لحظتنا التاريخية والتى تصور بمنحى وصفى خبروى خالص، والتى يبدو واضحا أنها لا تمتلك معنى داخليا نابعا من ذاتها إلى رموز أو مجازات تتجسد تجسدا ماديا غليظا. وتحيا الأحداث حياة مزدوجة على مستويين منفصلين: مستوى الوجود التجريبى، ومستوى هيكل كلى علائقى. فكل واقعة معاشة منفصلة تدمج لكى تتكامل فى كل خارجى قد يكون مفروضا عليها، وكل قسم من الأحداث يسوده مركب رمزى أساسى وتقوم العلاقات بين وحدات العمل بواسطة خرائط أسطورية أو رمزية معقدة ودلالات متقاطعة. ويعتمد الرمز فى الكثير من الأحيان على أن يطفو فوق ما يبدو أنه غياب للحبكة فى "شريحة الحياة" وهى ترجمة للمصطلح الفرنسى tranche de vie الذى ألصق أحيانا بإميل زولا ومدرسته الطبيعية. وتقدم تلك الشريحة الحياة فى عريها الفج، كما هى فى تدفقها الحيوى وبواعثها الأولية دون زينة أو تعديل أو تنظيم.

المكان

يحتوى المكان الروائى على "موجودات" يخلق القارئ من الكلمات التى تصفها صورا ذهنية تختلف من قارئ إلى آخر. وترى العصور المختلفة المكان بطرق مختلفة. إن الدولة الحديثة أكبر كثيرا من أن تدرك بوصفها وحدة طبيعية، وليس من الممكن مزاولة خبرة المواطن المصرى - مثلا - على نحو مباشر واقعى بالنسبة للفرد، فلابد من إعادة خلق هذا المكان بوسائل التصورات المشتركة والأخيلة المقتسمة عن طريق اللغة والمعلومات، ولا تصبح المساحة "موقعا" أى استخداما روائيا للمكان إلا حينما تسعى أمة، أو شخصية، أو مؤلف إلى التحكم فى هذا الحيز واستيعابه؛ فالوصف الروائى هو المعادل الأدبى لفعل السيطرة السياسية والاجتماعية والقانونية، هو نوع من الامتلاك. وتعتمد فكرة الوصف اعتمادا كبيرا على أفكار ثقافية حول: ما الذى يستطيع المرء أن يراه أو يحيط به بالكلمات وسط اختلاط الأشياء والبقاع؟ فاللغة تسمى الأشياء وتعيد تشكيلها، وما يمكن وصفه هو ما يقبل التصور والإدراك.

لقد تم الانتقال من المنظر الرمزى فى أشكال القص التراثية إلى منظر الواقعية فى الروايات المبكرة إلى المناظر الذهنية المعبرة عن الذات بعد ذلك. إن زقاق المدق وخان الخليلى وغيرهما هى مواقع ذات دلالة. فالروايات تضع يدها على المكان وتحوله إلى نظام من المعنى، مكان الامتداد

الديكارتى القابل لأن يأخذ طابعا كميا، مكان التبادل والتعادل فى السوق والإيقاعات الجديدة لزمن قابل للقياس، عالم المواضيع الدنيوية منزوع السحر للنظام السلعى بحياته اليومية التى أعقبت الحياة التقليدية.

فالمكان موضوع للرغبة إذا كان ملكية عقارية مثلا عند بلزاك، وهو موضوع للنفور إذا كان حيا فقيرا فى عينى حميدة الطامحة إلى الثراء، وهو موئل وملاذ مبارك بجوار الحسين لعائلة متوسطة فى زمن الغارات أثناء الحرب وإن لم يصد غائلة الموت.

بعد الواقعية أصبح دمج المكان الموصوف فى نظام أوسع من المعنى يفترض أن يكون المعنى جماليا خالصا، فمدينة الاسكندرية عند إدوار الخراط هى مدينة كأنه يراها دائما للمرة الأولى تحمل وعودا بكل ما فى العالم من جمال ومتعة رغم كل إحباط وفقدان. ولم يعد تبرير المكان أيديولوجيا وتاريخيا مهما، فهو يظل فى الذاكرة خارج الزمان. وليست اسكندرية لورنس دريل نظاما موحدا من المعنى بل هى عدة أنظمة تبعا للمنظور الشخصى، وليس من الممكن حسم امتياز منظور على منظور على العكس من اسكندرية محفوظ فى "ميرامار"، فإن اختلافات المنظور تؤدى إلى نقطة مركزية تضبط الاختلالات وتحكم تعاطف القارئ أو نفوره وتبنى رؤية كلية، لأن وجهات النظر العابرة فى بنسيون يصلح إطارا مكانيا ذا فاعلية فى إبراز ملامح فترة انتقال سياسية، تتصادم كاشفة عن وجهها وطبيعة علاقاتها.

لقد كانت الرواية الواقعية فى سعيها إلى مشاكله الحقيقة تعبر عن القدرة على وضع الإنسان بالكامل داخل بيئته الفيزيقية، وأهمية البيئة فى الصورة الشاملة للحياة. وكانت الأوصاف الممتدة التفصيلية تعكس المشهد المكانى بوصفه قوة فاعلة تتغلغل منتشرة فى كل شئ[4]. ولكن المكان ليس وعاء فارغا فنحن نعرفه من خلال ما يحويه من أشياء فى أشكالها وأوضاعها وعلاقاتها. ولم يكن الروائى يصف هذه الأشياء كأنها طبيعية ميتة. ولم يكن ما يعنيه تقديم الديكور الخارجى كأنما نراه بأعيننا أو كأننا "كنا هناك" بل كان الهدف دائما الربط بين الوصف والفعل الإنسانى، فالمكان فى نموذج الرواية الواقعية ساحة لمطامح ولأشكال من الصراع، وهو يؤثر فى الحبكة والتشخيص.

وترى سيزا قاسم أن الكتاب الواقعيين اتبعوا تقنية خاصة فى الوصف وهى التدقيق فى التفاصيل والاستقصاء؛ فتميز الوصف عندهم بأساليب مختلفة تتوقف على طبيعة توظيفه فى النص الروائى، فإما أن يوصف الشئ وصفا موضوعيا حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظر إلى الشئ من حيث وقعه على الناظر أو السامع؛ فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها. وترى الناقدة أنه من هنا يأتى موقفان متغايران فى أسلوب الوصف: الأول موقف موضوعى، وموقف تمثله مدرسة أصحاب تيار الوعى، الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا فى الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها فى نفس المتلقى وتلوينها بمزاجه الخاص، وتواصل سيزا قاسم التفرقة بين الموقعين فترى الأول يلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد، بينما يلجأ الثانى إلى الإيحاء والتلميح، وهى ترى أن النصوص الواقعية تحوى مقاطع وصفية مستقلة على حين يأتى الوصف فى الموقف الثانى ملتحما بالسرد فى وحدات متضافرة[5].

ومن الواضح أن سيزا قاسم تختلف اختلافا جذريا مع جورج لوكاتش أسبق الدارسين إلى طرح الخيار بين تقنيتى المنهج السردى والمنهج الوصفى. فهو على النقيض منها لا يدرج بلزاك وفلوبير معا فى فئة تصنيفية واحدة بل يعتبر الأول ممثلا للواقعية فى إخضاع الوصف للسرد ويعتبر الثانى بداية للنزعة الطبيعية والمنهج الوصفى أما بالنسبة لمدرسة تيار الوعى فإن لوكاتش يعتبرها مكملة للنزعة الطبيعية فى عكوفها على تفصيلات وعى ذات معزولة فى العالم، فالمرصد

الوصـفى انـتقل من جانب معزول فى سطح الواقع الموضوعى إلى جانب مماثل داخل الذات الفردية دون تضافر بين الوصف والسرد.

ولأهمـية تقنـيات الـنزعة الطبيعـية فـى الانتقال من الواقعية إلى الحداثة (الوصف التفصيلى المحـايد عـند صنع الله إبراهـيم عـلى سبيل المثال) سنقف قليلا عند لوكاتش فى مناقشته للمنهج الوصـفى وعلاقـته بالسرد؛ وذلك لأن لوكاتش لا ينظر إلى الواقعية باعتبارها مرحلة تاريخية معينة فـى التطور الأدبى، بل ينظر إليها باعتبارها خارج التاريخ، تصلح تقنياتها اليوم كما كانت صالحة فـى القـرن التاسـع عشر. وهو يرفض الحداثة جملة وتفصيلا على نحو مطلق وبكل مدارسها ويعتبر تقنـياتها مرتـبطة ارتـباطا عضـويا بإيديولوجـية الـبورجوازية فـى عصـر الاسـتعمار. فالإنسـان عند الحداثة منفرد منعزل والعزلة أو الوحدة هى حقيقة الوجود الإنسانى المحورية ووضع إنسانى عام، والعـالم مـن المسـتحيل فهمـه، كمـا أن الواقـع طيفى شبحى، ولا يبقى إلا الانغلاق داخل الذات. وعـلى النقـيض مـن تصـوير شخصـيات نموذجية فى أوضاع نموذجية عند الواقعية، تصور الحداثة شخصية تـتحلل فـى عـالم خارجى يتحلل. وهكذا تكلم لوكاتش(٦). لذلك يرى أن "المكان" أودبلن لـيس إلا خلفـية مـنظرية فـى روايـة تـيار الوعـى: "يوليسـيس" لجويـس إن الوصـف عـند النزعة الطبيعـية فـى رأى لوكـاتش لا يرتـبط ارتـباطا وثـيقا بالحـبكة. ويمكـن من هذه الجهة حذفه، أما الفقـرات الوصـفية لـلمكان والأشـياء والأفعـال الـتى تـدور فـيه وتحـدده فهـى عـند واقعـية بلـزاك وتولستوى سلسلة من مناظر درامية كثيفة قد تقدم نقطة تحول فى الحبكة، وهى توصف عند بداية الحداثـة مـن وجهـة نظـر ملاحظ، وعند الواقعية من وجهة نظر مشارك. فالأشياء تكمل فعلا مهما فى دلالة رمزية. ولا يقدم الواقعيون وصفا لشئ ما بهدف استحضاره بل بهدف تصوير التأرجحات فـى حـياة البشـــر، ولا تــرفض سيزا قــاسم أن تعتبر وصف المكان عند بلزاك مــثــلا مرتبــطا بحقـيقة الشخصية، فمنزل الأب جراندية يلخـص حياته، فالـمكان يكتسب صفة المجاز المرسل (metonymy) (ربمـا كـان الأوفـق أن نقـول "الكناية" بدلا من المجاز المرسل فى ترجمة المصطلح الأجنـبى فالمجـاز المرسـل تـرجمة لمصـطلح آخـر هـو synecdoche إ.ف). فالساكن هو المسكن، وتـرى الـناقدة أن الوصـف شمل وحدتين أساسيتين هما هيئة المنزل العامة، وحجرة الجلوس وترك أجـزاء المـنزل الأخـرى لصـلب الـرواية، لارتـباطها بـأحداث الرواية كما يقول بلزاك نفسه، فليس الوصف الواقعى مقاطع مستقلة.

ونعـود إلى لوكـاتش وهـو يفسـر غـزارة الأوصـاف أو ضـآلتها بتعقيد العلاقة بين الفرد وفئته الاجتماعية أو بساطتها، فحينما تكون تلك العلاقة بسيطة مثل علاقة السيد أحمد عبد الجواد بفئة الـتجار التقلـيديين فـى ثلاثـية نجيـب محفوظ تكون الإشارة الموجزة المقولبة إلى الخلفية إلى الدكان والبيـت وحجـرة أميـنة وإلى المظهـر الخارجى والعادات الشخصية كافية لتقديم تشخيص اجتماعى واضـح شـامل، ولا يـنجز الـتفريد إلا مـن خلال الفعل واستجابات الشخصيات للأحداث فى بيئة محددة الملامح.

وقـد لاحظـت سـيزا قاسم فى نظرة نافذة مستوعبة أن محفوظ على النقيض من بلزاك يكتفى بـالخطوات العريضـة والملامح العامة للمكان فى الثلاثية، وهو لا يفرق بين الأماكن المختلفة الفردية تفريقا واضـحا، فالكـلمات المسـتخدمة لا تحمـل فى طياتها صورا خاصة، بل هى مجرد مسميات لأشـياء تـتكرر مـن مقطـع وصـفى إلى آخر بلا تمييز بين الدكان أو حجرة النوم أو مجلس القهوة أو بيت السيد محمد رضوان أو حجرة استقبال زبيدة(٧).

فنجيـب محفـوظ يعـود إلى تقنـيات فى الوصف ترجع إلى ما قبل الرواية الواقعية تخففا من إسهاب الوصف البلزاكى فى عصر الكاميرا.

ويذهب لوكاتش إلى أن الواقعية التى تشكلت تدريجيا وسعت على نحو مطرد من التقنيات الأدبية وأرهفتها، فقد طورت المنظور والحبكة الكبيرة الشاملة وإحكام جهاز التسجيل (والرصد) الأدبى واللغوى بحيث أصبح قادرا على النفاذ إلى مساحات كبيرة من الواقع الاجتماعى والفردى، فهى صيغة ممتازة لمعرفة العالم الذى نعيش فيه والحياة التى نحياها.

فالواقعية ـ عنده ـ تضيف إلى تقنية التفريد فى الوصف وإبراز الطابع الخاص للمكان والأشياء التقنية الدرامية حيث يتحول الوصف التفصيلى إلى فعل وحركة وملامح شخصية. إن بلزاك يرى أن الوصف الدقيق للقذارة والروائح والوجبات فى البنسيون مهم لتقديم النوع الخاص من نزعة المغامرة عند شخصيتى فوتران وراستنياك)، كما يرى أن الوصف التفصيلى لمنزلين يمتلك كلا منهما نوعان متقابلان من المرابين ضرورى لتصوير اختلافهما بوصفهما فردين ونمطين اجتماعيين.

ويلاحظ لوكاتش أن هذه التقنية الدرامية فى تصوير الشروط البيئية لحياة الشخصيات بدرجة كبيرة من الاتساع (عند بلزاك وديكنز وستندال وتولستوى) تصلح للتعبير عن واقع جديد يولد، عن انتقال من مجتمع يتعفن أو يضمحل إلى مجتمع صاعد يبنى من جديد، فالتقنيات الواقعية نشأت فى فترة تحويل اجتماعى، لا فى فترة ركود ونواتج جاهزة مكتملة راكدة كما هى الحال فى فترة نشوء الحداثة. لقد فهم الواقعيون تغير البيئة والأماكن والأشياء كشبكة من قصص فاعليات فردية، ولم تكن المصانع والمزارع والشوارع وبيوت المدن والممتلكات نواتج نهائية، بل فى مرحلة الصنع والتشكيل وإعادة البناء لرجال يقومون بتصميمها وإبداعها، لقد كان الواقع الاجتماعى "شفافا" نسبيا نتاجا للفاعلية الإنسانية، ما تزال علاقاته الجوهرية الكلية مرئية بواسطة العين المجردة فاتحة الطريق أمام إمكان سرد روائى حقيقى[8].

أما المنهج الوصفى عند بداية الحداثة فيواجه مجتمعا وطيد الأركان، حيث لا يشارك الروائيون والقراء مشاركة نشيطة فى حياته ولا يخفون نفورهم وكراهيتهم للأوضاع السائدة (كما هى الحال عند قصاصى الستينيات وروائييها فى مصر). وتصبح وجهة النظر هى وجهة نظر ملاحظ ناقد للواقع متخصص فى حرفة الكتابة. فالأساليب الجديدة فى تصوير الواقع لا تنشأ مباشرة عن جدل باطن فى الأشكال الفنية نفسها، بل تتحدد اجتماعيا وتاريخيا كما يذهب لوكاتش. فهى من ناحية أساسية نتاج تطور اجتماعى.فالمعايشة أو الملاحظة بديلان أمام الكتاب فى مرحلتين مختلفتين من الرأسمالية، ويمثل السرد (أسلوب المعايشة والمشاركة) والوصف (أسلوب الانعزال والملاحظة) الصيغتين الأساسيتين لهاتين المرحلتين)[9]. ولا يرى لوكاتش إمكانا لأن يكون أسلوب الملاحظ المنعزل هو أسلوب الانعزال عن الأيديولوجية السائدة، ومسلمات الفهم المشترك واتخاذ مسافة منهما فى واقع مرفوض. وهو أسلوب يحاول نزع القناع عن الواقع باختبار كل شىء على محك الوقائع الصلبة العنيدة التى يرفض الكاتب أن يدمجها داخل القصة الإيديولوجية الرسمية، فهو يرى أن القصة ليست كما تروى، ويزعم أنه يرفض السرد السائد ويقدم تكذيبا له عن طريق الأوصاف المحايدة التى تقدم العالم كما هو. وهذه الصيغة الوصفية التلغرافية دون تفسيرات أو شروح، عند جيل الستينيات فى مصر كما كانت عند همنجواى، صيغة ثرية حافلة بالإمكانات الكشفية لا تستحق إهالة اللعنات.

إن هذه الصيغة لا ترفض وصف "لأفعال" فى واقع يقلص من دور الفرد وفاعليته ومشاركته ولا ترفض تتبع الاستجابات ولا الإيماء بدلالة الفعل أو غيابها.

ويؤكد لوكاتش أن النزعة الحيادية ينصب وصفها على الوجود اليومى لفرد عادى ولروتين هذا الوجود، وهى بذلك تعوق الانعكاس الشامل للواقع، ولكن الصيغة الوصفية عند إبراهيم أصلان والبساطى وصنع الله إبراهيم الذين يتبعون منهج همنجواى إلى بعض الحدود تقوم على ثلاث

أدوات جمالية هي المكان والواقعة والمشهد. فاللوحة المكانية لا تزاحم عناصر السرد الأخرى، وهي ترسم في إيجاز وعبر لمسات، فهي لوحة ناضرة حية. كما أن الوصف خاضع لتحكم وتقديم وعدم اندفاع كأن رساما انطباعيا هو الذي يقوم به. ويتمشى مع الإحساس بالمكان إحساس بالواقعة، الواقعة مرئية أو مسموعة أو ملموسة، ومجموع الوقائع تقرر في جرأة دون محسنات لفظية تخفي ما فيها من قوة ونصاعة ووضوح. وبين الحس المكاني وحس الواقعة هناك الإحساس بالمشهد، فالأمكنة ليست وحدة جغرافية، والوقائع ليست متناثرة لا انسجام بينها، ولكن يوجد بين المتباعدات الإحساس بالمشهد في عمومه. وبذلك يقول الكاتب الحق، أي ما يعرفه مباشرة، فالإبداع والخيال متمشيان مع ما شاهده وأحس به، وهو لا يصور فراغا بل فعلا نابضا بالتركيز على الصفات المميزة الفارقة فلا يتطاير المكان هشيما أو قطعا مبددة، بل يصبح له تماسكه الخاص، وهكذا يكون الحكم على الأشياء في حقيقتها لا منقولة متلقاة، فالمدركات المقتبسة من تجارب الآخرين والمفهومات المقررة تخدعنا وتحول أبصارنا عن الاستجلاء الواضح[11].

ثم يعود لوكاتش إلى تأكيد أن الوصف يصبح هو الصيغة السائدة في فترة تاريخية تفقد حسًا ما له الأولوية، حس التوزيع الصحيح للتأكيد، وإبراز ما هو جوهري، فترة يتزايد فيها نزع الطابع الإنساني عن الحياة، إن السرد عنده يقيم تناسبا بين الأشياء، أما الوصف فيضع علامة التساوي بينهما، كما أن السرد يقوم باختيار جمالي للعناصر الأساسية داخل الثراء المتنوع للحياة بدلا من وصف أشياء على درجة متساوية من عدم الأهمية.

إن الكاتب بوصفه ملاحظا يقوم بالوصف حينما يريد أن يحقق وصفا شاملا مستوعبا يرفض أي مبدأ للاختيار سيقع في مأزق السير العقيم إلى ما لا نهاية في تفاصيل بعد تفاصيل، وإما أن يقف ببساطة عند الجوانب السطحية فينصب اهتماماته على مواقف ساكنة، وعلى حالات نفسية أو شروط للأشياء طبيعية ساكنة، ويواصل لوكاتش القول بأنه في هذا المنهج الوصفي تستطيع الأشياء أن تكتسب دلالة عن طريق مفهوم مجرد ما، رمزي أو مجازي أو أسطوري يعتبره المؤلف جوهريا بالنسبة لوجهة نظره إلى العالم. فالمنهج الوصفي أو المدخل الجمالي له يولد المناهج الشكلية في القص، ولوكاتش بطبيعة الحال يرفضها جميعا، فهي ناشئة عنده عن فقدان الترتيب السردي والتراتب الملحمي بين الأشياء والأحداث، أي أن كل الجوانب الأساسية في الحياة تختنق بذلك تحت تحت غطاء من التفاصيل الدقيقة المحددة تحديدا مرهفا ويتم تمجيد الوصف المسهب لذرات الغبار ولكل ما هو هامشي. فالوحل على حذاء نابليون عند لحظة تنازله يصور بالدقة نفسها التي يصور بها الصراع النفسي على وجهه، وهكذا يرى نقاد الواقعية أن هناك خطرا يتعلق بأن تصير التفاصيل مهمة في ذاتها، فذلك يضعف فن السرد، كما تكف هذه التفاصيل عن أن تكون ناقلة لجوانب عيانية من الفعل، بل تكتسب دلالة معزولة عن الفعل وعن حياة الشخصيات فاقدة بذلك العلاقة الفنية مع التكوين السردي ككل. ويرى لوكاتش على سبيل التعميم أن كل تفاصيل وصفية هي بالضرورة مبعثرة مستقلة تسحب النضارة والرعشة والروعة من الحياة إلى الصورة المصغرة، لأن الكل لم يعد حيا بل أصبح نتاجا مصطنعا قد ركب جزءا بعد جزء.

وفي بعض الأحيان قد يصف المؤلف كل شئ من وجهة نظر سيكولوجية شخصياته فيصعب بذلك تقديم تمثيل متسق للواقع، وتقفز وجهة نظر المؤلف الضمني من هنا إلى هناك، وتنتقل الرواية من منظور إلى آخر مما يهدد في رأى نقاد الواقعية بفقدان الرؤية الكلية، لأن المؤلف الضمني يضع نفسه في مستوى شخصياته، لذلك قد تتحول الرواية في مقاطعها الوصفية إلى فوضى كاليدوسكوبية، ويشارك بعض النقاد مثل عبد المحسن طه بدر لوكاتش في رفضه للمنهج الوصفي الضيق عند مناقشة الأعمال الحداثية، لأنه يفرض على العمل افتقاد الموقف، فالتسوية

الماثلة فى هذا المنهج تجعل كل شئ استطراديا، كما تعتبر كل شئ عرضيا مفاجئا، (تعليق عبد المحسن طه بدر المتكرر على الأعمال فى البرنامج الإذاعى الثقافى).

ويرفض الواقعيون عموما القول بأن الوصف التفصيلى الدقيق ينقل شعرا فالوجود الكثيف للأشياء أى شعرها لا يتحقق فى السرد إلا حينما يكون المكان ساحة للمطامح البشرية، مسرحا أو أرض معركة لصراع البشر فيما بينهم، فلا وجود عند لوكاتش فى مقاله الشهير "عن السرد أو الوصف" لشعر أشياء مستقل عن حيوات البشر. كما أن الفن الحق لا يقف عند الوصف المستغرق للشئ كأنك تراه من كل جوانبه وفى كل مستوياته، بل يمضى إلى عرض وظيفة هذا الشئ فى شبكة المصائر الإنسانية، وتقديمه بمقدار ما يلعب دورا فى مصائر البشر وأفعالهم وأهوائهم.

ولكن وجهة النظر ـ هذه ـ أحادية الجانب فى تقديمها معيارا نهائيا جازما لكيفية وصف المكان والأشياء، وهذا المعيار يقف عند إيجابية الفعل، فهناك أعمال وصفية لها شعريتها الخاصة: شعريتها الشيئية التى تنقل الأشياء إلى دائرة إدراك جديد، متحرر من قوة جذب الروتين والعادة، فانتزاع الأشياء عن طريق الوصف التفصيلى من سياقها يوجه ضربة إلى الاستجابات المخزونة المبتذلة القياسية التى صارت الكليشيهات اللفظية محشوة بها، مما يدفع القارئ إلى وعى معمق بالأشياء ونسيجها الحسى، يعيد إلى الإدراك حدته ويمنح العالم حولنا كثافة شعرية، ويتجلى ذلك فى أعمال روائية مثل مالك الحزين لإبراهيم أصلان.

ومن الملاحظ فى أعمال الحداثية أن المكان يصور بطريقة تختلف عن طريقة التركيز والإحاطة الموحدة الشاملة كما كانت الحال مع مراعاة قواعد المنظور فى الواقعية. فالآن يصور المكان باعتباره تجاورا من أجزاء لا يضمها قالب هندسى متجانس مقفل إلى هذه الدرجة أو تلك، ولا تصطبغ تلك الأجزاء المكانية بما تفرضه وجهة نظر معممة عليها، وقد لا ترتبط معا إلا عن طريق معنى استعارى فى بعض الأحيان، فالقارئ ينتقل من أحد التفاصيل ذى الاستقلال الذاتى إلى تفصيل منفرد آخر دون إمكان لإدراك الأجزاء كلها فى وقت واحد، فلم يعد التجانس والشمول والتلاؤم المتبادل عناصر حاسمة فى تصوير المكان. إن الجبل والصخرتين المتعانقتين فى "التاجر والنقاش" لمحمد البساطى يصوران من زاوية الوعى الأسطورى لسكان البلدة، ويصور السوق ودكاكينه بطريقة واقعية، ويصور بيت الغانية وما يدور فيه بطريقة غرائبية محيرة، فهناك تصوير متقطع، وسلسلة مفكوكة الحلقات من مراكز الرصد، ومنظورات جزئية متباينة، ولسنا أمام مكان متجانس يحكمه نظام موحد، فالأجزاء المكانية تحكمها مبادئ تنظيم داخلى متضاربة، أجزاء متقشفة التضاريس والملامح، وأجزاء تتراكم فيها الأوصاف، وأجزاء أسطورية غارقة فى الخيال.

الزمان

يصف أرنولد هاوز تغير تجربة الزمان فى العصر الحاضر عن العصور الماضية بأنها مرتبطة بتقدم التكنولوجيا والمدن العملاقة، ورؤية العالم بعينى رجل المدينة والاستجابة المرهفة للمؤثرات الخارجية. فحياة المدينة حافلة بالتغير والإيقاع المتوتر والانطباعات المفاجئة الحادة. ولكن كل الانطباعات عابرة زائلة تتصف بسيادة اللحظة على الاستمرار، فكل حادث هو موجة لن تتكرر بجرفها نهر الزمان الذى لا يستطيع المرء أن ينزل فيه مرتين. ويترتب على هذا الموقف الانطباعى إدراك بأن الحقيقة ليست وجودا مماثلا لنفسه فى كل لحظة بل صيرورة بلا بنية أو اتجاه. وهذا الموقف يدرك أن ما هو ثابت متماسك يصير مجموعة من التحولات دائمة التغير. فالحقيقة فى هذا الواقع المثير الدينامى معيارها ذاتى فردى يتعلق باللحظة الراهنة والموضع الحالى[11]. ويرى هاوزر أن هذا التصور الجديد للزمان تتلاقى فيه كل خيوط النسيج التى تؤلف مادة الفن الحداثى. فالتأكد ينصب على تزامن محتويات الوعى وكمون الماضى فى الحاضر، وانسياب فترات الزمان المختلفة

معا ـ فى الوعى طبعا ـ وسيولة التجربة الذاتية إلى حد لا تعود معه متجسدة فى شكل محدد، والتدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذى يحمل معه النفس، ونسبية المكان والزمان، وهذا التصور وراء التخلى عن الحبكة الروائية المحكمة، وعن البطل وتحليل نفسيته، كما هو وراء بروز تقنية المونتاج السينمائى واستخدامها فى الأدب.

ويؤكد هاوزر التطابق بين خصائص هذا الفهم الجديد للزمان القائم على التزامن بدلا من التعاقب المنتظم إلى الأمام، ويبين أساليب فن الفيلم، فقد أصبح للزمان طابعا مكانيا إلى حد ما ويمكن التحرك فى الزمان من مرحلة إلى أخرى مثلما ينتقل المرء من غرفة إلى أخرى، فالزمان يفقد استمراره غير المتقطع واتجاهه غير القابل للانعكاس كما يمكن إيقافه فى اللقطات المكبرة Close up، وعكس اتجاهه فى لقطات الاسترجاع أو استباق المستقبل وعرض أحداث مختلفة الزمان فى وقت واحد وجعل السابق لاحقا واللاحق سابقا(١٢).

وعلى هذا الفهم للزمان بنيت تقنيات الطابع المتقطع لخط القصة، والانبثاقات المباغتة للحالات النفسية ونسبية معايير الحركة فى الزمان وافتقادها الاتساق، فالروائى الحداثى يجمع بين حادثتين تفصلهما السنوات الطويلة فى السطور القليلة نفسها داخل لحظة راهنة، فتشابك تجارب الماضى والحاضر مخترقة المسافات الزمانية والمكانية يطمس حدود الزمان والمكان، ويخفى المؤشرات الزمانية لوقوع الأحداث ويفرض عليها الإيهام، وتبدو كل التجارب المنفصلة زمانيا كما لو كانت تحدث فى الوقت نفسه.

ويرى بعض النقاد ـ فى هذا التزامن ـ إنكارا فعليا للزمان "الواقعى"، ولجوءا إلى زمان ذاتى يبنيه الفرد، باعتباره استعادة متخيلة لحياة باطنة حافلة ثرية على العكس من الحياة فى الزمان "المادى".

بيد أن الفهم الذى يقدمه هاوزر للتصور الحداثى للزمان فى الفيلم والرواية لا يستطيع أن يكون أكثر من إمكان مجرد، فالفيلم بكل تقنياته يعتمد فى نجاحه على إدماج الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الفلاش فوروارد) داخل التوالى الزمنى (من ماضى إلى حاضر إلى مستقبل)، فلابد من وجود مؤشرات زمانية تنظم الانتقالات وتتحكم فى سرعة العرض أو السرد وإيقاعهما، فليست الحركة فى الزمان حرة حرية مطلقة وهى لا تعتمد على انطباعات اللحظة الراهنة فحسب، بل تعتمد أيضا على العلاقات العميقة بين تجربة الماضى والحاضر، وفى اللغة السينمائية يعرف المتفرج المعنى الزمنى لوسائل المونتاج، وللزوايا المختلفة للكاميرا، وللقطات المقربة والكبيرة والظهور التدريجى والاختفاء التدريجى..إلخ.

وفى الأدب يفسر مفهوم هاوزر إلى حد كبير بعض الحالات النموذجية النقية عند بروست وجيمز جويس، ففى العصر الحديث بلغ الانفصال بين الزمان الموضوعى التاريخى وبين زمان الحياة الذاتية الشخصية أقصى مدى، وظهر معيار لقياس أحداث الحياة الشخصية منفصلاً عن معيار قياس الأحداث العامة وأحداث التاريخ.

وقد تقلص الماضى فى وعى الفرد، فهو لم يعد مستمرا فى تعاقب أجيال العائلة التى انفصل الفرد عنها ولم يعد يطابق بين تاريخه الذاتى وتاريخها، وتصور الروايات الفرد بحريته واستقلاله على خلفية تفسخ العائلة، وبذلك يفقد هذا الفرد قدرته على تحديد موضعه الزمانى واستمراره بانتمائه إلى العائلة، ولم يعد يشعر بنفسه باعتباره حلقة داخل أجيال متعاقبة، بل محصورا داخل مدة زمنية محدودة وأصبح معزولا داخل اللحظة الحاضرة. وفى الروايات الحداثية النموذجية يصور الفرد منبثقا ناتئا عن وسط اجتماعى لا شخصى حتى إذا ذكرت علاقاته العائلية، وقد يكون بلا اسم، مزاحا عن موضعه، لا يلعب ماضيه دورا فى تحديد سماته النفسية الحالية، وقد تهمل تلك الروايات المشهد الزمانى المحدد.

ويرى هانز ميرهوف أن ذلك وراء البحث المكثف فى الرواية الحداثية عن استعادة الماضى، الماضى الشخصى أو ماضى العائلة أو ماضى الأمة أو الجنس البشرى، فهى محاولة لاستعادة الذات الضائعة باكتشاف معنى الاستمرار فى شئ ما أو الانتماء إلى شئ ما يبدو قد ضاع إلى الأبد، ويعكس البحث وإخفاقه حاجة إلى التكيف مع فقدان ذلك الاتصال بين الماضى والمستقبل الذى كان يمثله قديما الانتماء إلى العائلة، فالفرد الآن هو مركز التغيرات فى معنى الزمان، على الرغم من أن تلك التغيرات ترجع إلى العوامل الاجتماعية والعلمية والتكنولوجية فى العالم الحديث(١٣).

فالفرد حينما ينظر إلى شظايا اللحظات المتراكمة من حياته عندما يقترب من الموت دون عزاء من إيمان بحياة أبدية أو من اعتقاد بأن حياته كانت حلقة مهمة فى الطراز العقلانى الشامل للتاريخ الذى يتجه نحو عالم إنسانى أفضل سيرى أن حياته التى أنفقها باعتبارها تعاقبا من لحظات مفتتة معزولة تنتمى إلى تجربة ضيقة هى حياة قد أهدرت دون وحدة أو غرض أو استمرار أو إشباع أو دلالة، فلم يعد مرور الزمان يعنى بالضرورة تقدما، ولم تعد هناك نظرية موحدة للتاريخ ذات عمومية شاملة، وبالإضافة إلى اللاأدرية هناك إحساس بأن الزمان قوة غريبة قد تكون غير مكترثة بالفرد الإنسانى فى أفضل الأحوال، وقد تكون هادمة معادية فى معظم الأحوال.

فهناك اهتمام حداثى متزايد بالزمان فى التجربة الإنسانية، فالتعاقب والتدفق والتغير تنتمى جميعا إلى أشد معطيات تجربتنا مباشرية وأولية، ونحن لا نعرف ذواتنا الفردية إلا على خلفية من تعاقب اللحظات والتغيرات، وتهتم الرواية الحداثية بالزمان المعاش فى انفصاله عن الزمان التاريخى الموضوعى، فالأول يتصف بالنسبية الذاتية والتوزيع غير المتساوى للأهمية وعدم الانتظام وعدم الاطراد، على النقيض من الزمان الموضوعى. ففى المقياس الشخصى للزمان قد يهون العمر إلا ساعة، وقد تكو الساعة مجرد ثانية، ونحن نزاول تجربة الزمان باعتباره تدفقا أو تيارا. ويستخدم الأدب رمزية النهر أو البحر أو صورة الطيران، وأصبحت استعارة التيار فى ارتباطها بالوعى علامة على تقنية أدبية مشهورة، وإذا كان الترتيب الموضوعى للتعاقب الزمانى جزءا من بنية الذاكرة، فإن جزءا أكبر من محتويات الذاكرة لا يبدى هذا النوع من الترتيب المتسق بل يبدى خاصية انصهار أحداث الماضى والحاضر والمستقبل انصهارا ديناميا، فإحساسات الكبرياء والعار والخوف والحب أو موضوعات الأحلام والخيال تبث الاختلاط فى الأشياء المتذكرة، وهنا موقع تيار الوعى والمونولوج الداخلى فى الرواية أى تقنية التداعى ومنطق الصور، فهناك تدفق مستمر وتداخل للقبل وللبعد للإحاطة بأحداث ليلة أو حياة، أو لتجاوز حدود التجربة والذاكرة الفرديتين نحو جوانب باقية من حياة النوع البشرى، فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن النظر إليها من زاوية حضور مشترك بلا زمان(١٤).

الشخصية

فى السرد القديم السابق للرواية الذى تعود إلى توظيفه الاتجاهات الحداثية فى تقنية السرد، كانت الشخصيات كما تذهب الدراسات البنيوية نتاجا للحبكة، لها دور وظيفى وليس شخوصا فردية لها ماهية سيكولوجية تلعب سماتها المميزة دورا فى تعاقب الأفعال، فدوائر الفعل التى تتحرك فيها الشخصية قليلة العدد نسبيا وقابلة للتصنيف. ولم تكن الصورة الإنسانية تضم أشياء خصوصية أو حميمة أو شخصية، أى لا تنتمى إلا إلى الفرد نفسه، فالفرد كان مفتوحا من كل الجوانب، كله سطح كما يقول باختين، لا يوجد داخله شئ ينتسب إليه وحده ولا يمكن أن يكون خاضعا أو موضوعا للتقييم العمومى، فالوعى الذاتى للفرد ينشأ ويتكون فى المجال العام المشترك، ولم يعترف السرد الملحمى أو الحكائى أو الأسطورى بإنسان داخلى باطن، ولا بتناول من جانب الفرد لنفسه، فتكامل الفرد ووعيه الذاتى كانا عموميين، وكان الإنسان بأكمله على السطح،

لقد كانت هذه الخارجية التامة ـ كما يسميها باختين ـ سمة مميزة للصورة الإنسانية التى نجدها فى الأدب الكلاسيكى والأدب الشعبى على السواء.

وكانت السيرة البطولية وحكايات ألف ليلة مع الملحمة تنقل درجات الانفعال المتغايرة عن طريق درجات متغايرة من التعبير الخارجى عنه، وكان هوميروس يصور مشاعر أبطاله بطريقة تتدفق حيوية وشديدة الصخب، كما نرى فى القص الشعبى أبطالا يتنهدون ويصعدون الزفرات ويبكون ويستعيرون وينشدون الأبيات، فالحياة الداخلية كلها تتجلى تجليا خارجيا فى شكل مرئى أو مسموع، وكان البطل حينما يفكر يقول فى نفسه عبارات مكتملة الصياغة والتركيب والاتساق كأنه يجرى حوارا مع شخص آخر، فما من علاقة خاصة بين الإنسان ونفسه متميزة عن علاقته بالآخرين(١٥).

فالتفرقة الحديثة بين خارجى وداخلى لم تكن بارزة محددة فى العصور القديمة، وكان الخارج والداخل يقعان على محور واحد مرئى مسموع للآخر وللذات، فالشخصية فى صورتها السردية ليس لها قشرة ونواة متميزتان، وكان النوع الروائى من مؤسسات إضفاء الذاتية وتعميقها، وتقديم الصورة الإنسانية متعددة الطبقات والأوجه، بعد أن كان وعى الفرد بنفسه منصبا بالكامل على تلك الجوانب من شخصيته وحياته المتجهة إلى الخارج إلى الآخرين، وكانت بعض جوانب السيرة الذاتية المتمثلة فى سرد الرحلات (عند ابن بطوطة على سبيل المثال) شكلا من أشكال ما يسميه باختين تصوير الوعى العمومى بالذات عند إنسان.

وكانت طريقة تصوير "الشخصية" فى السيرة أو الحكاية تقوم على اعتبارها محددة سلفا لا تتكشف إلا فى اتجاه واحد متعين، فماهية الشخصية خارج الزمان، وليس الزمان هو الذى يعطى للشخصية قوامها، ولا وظيفة للواقع التاريخى الذى يحدث فيه تفتح الشخصية إلا باعتباره وسيلة لهذا التفتح، فهذا الواقع يفتقر إلى أى تأثير محدد (بالكسر) على الشخصية بما هى شخصية، فهو لا يشكلها بل يعمل فقط على تكشفها وتبديها، وسمات الشخصية مستبعدة من التسلسل الزمنى، فهذه السمة أو تلك منا لشخصية مأخوذة فى ذاتها قد تظهر كما يؤكد باختين فى وقت سابق أو لاحق لأوج نضجها لا تنمو ولا تتغير بل يتم حشوها وإكمال ثغراتها، فهى فى البدء لم تكن مكتملة ولكنها فى تكشفها تحقق ما فيها من إمكانات ماثلة منذ ذلك البدء، وتكمل رسما تخطيطيا كان قد تحدد منذ البدء. فأبطال القصص القديم لا يتطورون، إنهم يستيقظون كل صباح كما لو كان أول يوم فى حياتهم، كما أن السرد الأليجورى (المجازى التصويرى) الذى يستخدم شكل السيرة الشخصية أداة لامثيل المعنى، سيكشف عن معنى لا ينتمى إلى الفرد الذى أدت قصة حياته إلى تجليه.

ولكن الرواية منذ نشأتها كانت تحوى شخصيات حية ذات علاقات متغيرة متطورة فيما بينها، وكان البناء الافتراضى للشخصية يقوم على أبعاد خاصة سيكولوجية. فعلى حين يمثل بطل الملحمة أو السيرة الشعبية جماعة ما، يكون بطل الرواية دائما ذاتية فردية، وهو من البداية بطل إشكالى (فى الرواية)، فهو يقف دائما فى تضاد مع المشهد الذى يوجد فيه، مع الطبيعة أو المجتمع، فعلاقته بهما وتكامله معهما هو المشكلة المطروحة، وكل مصالحة بين البطل وبيئته لابد أن تكتسب فى مشقة فى مسار السرد، فلم يعد المعنى باطنا مباشرة فى التجربة كما كانت الحال فى السرد السابق. وعلى البطل فى سيرته الشخصية أن يقوم بالفعل فى قصة سعيه لإثبات جدارته وتحقيق ذاته. فالرواية تحاول إعطاء معنى للعالم الخارجى وللتجربة الإنسانية، عن طريق الإرادة الذاتية. وتختلف الشخصيات الروائية عن الشخوص الطبيعية فى أنها نموذج قياسى من السمات المتماسكة، نموذج مجمل لمعنى، وتعطى الشخصية القراء اعتقادا بأن الشخوص قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، إن معظم الروايات المبكرة كانت شكلا للوصف الممتد للشخصية

والذاتية، وكانت الشخصيات الروائية مؤسسة أيديولوجية للتعاطف مع خصائص حضارية معينة ورفض خصائص أخرى، وكان النقد المعتاد يوجه للروايات التى لا تتطور شخصياتها أو تكون ذات بعد واحد وكان على الشخصيات الروائية أن تقوم بدور ما؛ فوظيفة الرواية هى تنظيم التجربة الإنسانية على افتراضات معينة، ولابد أن تجعل الشخصية قابلة للتفسير فى مجتمع حديث جعل الحياة أكثر صعوبة فى فهمها. وكانت الرواية التقليدية، تتبع معيار خلق شخصيات من زاوية الصورة المثالية للطبقة الوسطى عن نفسها، وكان البناء الافتراضى للشخصية يختزل الفرد الواقعى ويلخصه فى مجموعة منتظمة متسقة من الملامح والدوافع المعروفة قد تكون أنماطا جاهزة وهدف ذلك إبراز معقولية الحياة وقابليتها للفهم وفقا للإدراك العام.

أما فى الحداثة الروائية فإن تقديم شخصيات هى نماذج أصلية (جويس) يبرز قدرة الفن على احتواء عدم قابلية العالم للفهم، كما لم تعد الحداثة تحفل بتصوير شخصيات جذابة فهى تقيم مسافة بين القارئ والشخصية، وذلك جزء من إبراز الاغتراب السائد، فالانتقال من الواقعية إلى الحداثة يتخلى عن مركزية الذات ويركز على الشكل الفنى والصياغة اللغوية، وتعمد الحداثة الروائية إلى منع القراء من التحالف مع نموذج شخصى مأمول أو جذاب أو جميل فهى تكثر من تصوير الدمامة فى البطل المضاد، وبذلك تقطع الصلة مع خاصية التعاطف فى الرواية الواقعية التى تقوم على المحاكاة لتنقل اهتمام القارئ إلى العرض المبهر للشكل والأسلوب[١٦] أما ما بعد الحداثة فتحاول خلق سرد روائى يجذب الاهتمام إلى الطابع الاصطناعى المفتعل للبناء الافتراضى الذى نسميه شخصية وإحباط بناء ما نسميه شخصية.

فقد يرى بعض الباحثين أن الذات ليست إلا وظيفة للتعاقب الزمانى لأحداث مختلفة وبقاياها المختزنة فى الذاكرة، ويتساءلون عن مبرر الاعتقاد الشائع أن هناك شخصية وذاتا وحياة إنسانية لها معنى الاستمرار والهوية والوحدة البنيوية وسط التغيرات الكاليدوسكوبية للجسم الفيزيقى والتجربة اللحظية والذاكرة.

لقد كان أردأ الأدب الواقعى التقليدى يعتبر الذات الشخصية جوهرا يتصف بالاستمرار والهوية والوحدة، أى جوهرا صلبا متماسكا متصلا، ولكن الروايات الواقعية الممتازة أكدت الوحدة الوظيفية للذات الشخصية، فتلك الروايات قد رفضت أن تكون الذات الشخصية حزمة من مدركات حسية متدفقة متحركة متباينة لا تربطها إلا الذاكرة، فالذات ليست مسجلا سلبيا للانطباعات المتغيرة بل هى مشارك إيجابى يفسر ما تلقاه وينظمه ويعيد تركيبه، والشخصية ليست لافته معلقة على حزمة من الانطباعات فهى بنية من نوع ما تتصف بالاستمرار والوحدة يعيها الفرد مباشرة بما أنه يحس أنه الشخص نفسه طوال حياته. وليس الإنسان مجرد مستودع التحكم والتركيب والتنظيم لعناصر متغايرة من التجربة[١٧].

ولكن "ذات" الرواية الواقعية التى تقوم بأفعال مؤثرة فى واقع يعتقد الجميع أنه قابل للتوجيه إلى مسارات أكثر تألقا قد تحللت وأصابها الشلل، فلم تعد مركزا للفاعلية والتأثير واغتربت عن عالم يبدو غريبا معاديا، بل لقد تفسخت قواها وملكاتها، وحل التضارب بين الجوانب الانفعالية والحسية والعقلية محل الانسجام بينها، وأصبح الفكر مناقضا للسلوك، ولم يبق للذات إلا أن تنكفئ على نفسها محاولة خلق عالم ذاتى جديد مغاير للواقع الاجتماعى المرفوض، عالم يتسم بتعددية محيرة فوضوية للتجربة المباشرة. ويؤدى اضمحلال المفهوم التقليدى للذاتية إلى تقنية تيار الوعى فى السرد الحديث. فلم تعد الذات كيانا صلبا جوهريا، وتقوم تلك التقنية بالفصل بين مضامين الحياة الواعية واللاواعية وبتحليلها وتقسيمها على نحو لم يحدث من قبل بمثل هذا الإفصاح والتفصيل، وتعكس سيادة هذه التقنية التفتت المتزايد للذات فى عصرنا،

فالشذور المتناثرة للتداعى الحر تعكس ما أصاب الذات الواحدة المتصلة من ضروب تحلل وتمزق وانقطاع بين أجزائها.

وتعد تقنيات بروست نموذجا حداثيا له أصداؤه فى الكتابة الروائية المصرية (إدوار الخراط وعبده جبير على سبيل المثال)، فانطباعات الفرد اللحظية منفصلة متميزة غير متصلة، وهى كذلك منعزلة مغلقة غير متحركة قد أوقفت حركتها، كما أن الاستمرار والوحدة المنسوبين إلى عاطفة مفردة مثل الحب أو الغيرة ليسا إلا وهما، فلسنا إزاء العاطفة الواحدة المستمرة غير القابلة للقسمة نفسها، بل نحن إزاء أشكال متعاقبة لا متناهية من الحب ومن الغيرة عرضية زائلة وإن أعطت من خلال الكثرة غير المتقطعة انطباعا وهميا بالاستمرار والوحدة وإذا صح هذا فيما يتعلق بعاطفة مفردة، فإنه يصبح بدرجة أكبر فيما يتعلق بوحدة وثبات ودوام ننسبها إلى الذات فشخصيتنا ليست مبنية حول نواة صلبة لا تتغير.

الهوامش:

(1) E.M. Forster, Aspects of the novel. Penguin books, 1980. P.87.

(2) Lennard J. Davis, Resisting Novels, Meuthen. New York and London, 1987, P.200-207.

(3) Encounter, 1963, Nov.

(4) Ian Watt, The Rise of the Novel, Penguin Books, 1963 pp.27-26.

(٥) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ، ص ٨٠ - ٨١.

(٦) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى، دار المعارف ص ١٩، ص٢٨، ص٢٦.

(٧) سيزا قاسم ـ مصدر سابق ص ٨٥.

(8) Frederic Jameson, Marxim and Form, Princeton University Press, 1974. pp. 203-205.

(9) Georg Lukacs, Writer and Critic op.cit., pp. 116, 119.

(١٠) كاولوس بيكر: ترجمة: إحسان عباس، إرنست همنجواى، مؤسسة فرانكلين، بيروت ـ نيويورك ١٩٥٩، ص٧٤ - ٨٢.

(١١) آرنولد هاورز ترجمة فؤاد زكريا الفن والمجتمع عبر التاريخ جزء ٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ١٩٧١ ص ٤٢٠ - ٤٢١.

(١٢) المصدر نفسه ، ص ٤٩١ - ٤٩٣.

(13) Hans Meyerhoff, Time in Literature, University of California Press, 1955, pp. 112-113.

(14) Ibid, pp. 22-23.

(15) M.Bakhtin, Dialogic Imagination. op, cit, The Chapter on Autobiography.

(16) Lennard J Davis, op. cit., pp 122-124.

(17) Hans Meyerhoff, op. cit., pp. 33-34.

ثقافة الصورة

ندوة العدد(*)

المشاركون:
- شاكر عبد الحميد
- عادل السيوى
- عز الدين نجيب
- ماجد مصطفى
- محمد العبد

ومن هيئة التحرير:
هدى وصفى
محمد الكردى
محمود نسيم
أعد الندوة وشارك فيها:
عبد الناصر حنفى

هدى وصفى:

أرحب بكم جميعا فى ندوتنا لهذا العدد، والذى خصصنا ملفه لموضوع "ثقافة الصورة".

وفى الواقع فإن لدينا عدة دوافع حملتنا على اختيار هذا الموضوع، إذ يبدو أننا نشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة فى حياتنا، بحيث أصبحت تتمتع بقدر من السطوة الهائلة، والتى تكاد تلغى- ربما- الوجود الحقيقى أو الفعلى وتحيله إلى مجرد وجود يحتل حيزا هامشيا، وهو الحيز نفسه الذى يمكن أن نقول إنه يكاد يستوعب جزءا كبيرا من حياتنا، باعتبار أننا نحيا الكثير من الأحداث التى تمر بنا عبر الفرجة على الصورة، وهو ما تؤكده الظروف الحساسة والمأزومة التى يمر بها الوطن العربى منذ عشر سنوات، بدءا من حرب الخليج الأولى ثم الثانية، ومرورا بالانتفاضة الفلسطينية، وكل هذه الأحداث عايشناها وتأثرنا بها أساسا من خلال الصور التى كانت تنقلها الفضائيات، وبالطبع فهذه الملاحظة لا تهدف إلى طرح الصورة بوصفها موضوعا سياسيا وحسب، بقدر ما تهدف إلى التأكيد على راهنيتها، وفاعليتها، فقد أصبحت الصورة ذات تأثير ملموس فى مجمل ممارسات حياتنا.

(*) العدد ٦٢ / ربيع وصيف ٢٠٠٣.

ولدينا تسع نقاط مطروحة للنقاش في هذه الندوة، وهي تدور حول ثقافة الصورة، وتاريخها، وفلسفتها، ودورها باعتبارها مشكِّلة لاستجابات متعددة ومحركة للجماعة، ثم تجلياتها في السرديات وفنون الفرجة و الميديا، وعلاقتها بالتابو في الفن والدين، وكذلك علاقتها بالأيدولوجيا وخاصة عندما يتعلق الأمر بالحرب، وحضورها في التحليلات المتعلقة بجماليات التلقي. وفي خطاب الحداثة.

ويمكننا النظر إلى هذه النقاط بوصفها اقتراحات للحوار أكثر منها جدول عمل للندوة، وبالتالي فبمقدورنا تغيير الترتيب أو حتى اختصاره أو الإضافة إليه كما نشاء. ولكن في كل الأحوال أعتقد أننا سنجد أنفسنا مطالبين بتحديد إجابة ما حول بعض الأسئلة التي تطرحها هذه النقاط، فمثلا قبل تناولنا لثقافة الصورة بصفة عامة ينبغي أن نحدد، أية ثقافة وأية صورة، باعتبار أن ذلك التحديد سيعمل على تأطير الموضوع داخل سياقات محددة، فالثقافة- كما نعلم جميعا- كلمة عامة للغاية، ومجرد طرحها يضعنا بمواجهة ميدان متسع من التعريفات و الدراسات، فهل سنتحدث حول ثقافة النخبة أم الثقافة الشعبية، وهل سنموقع حوارنا داخل الثقافة العربية وحسب، ولكن ما هي الثقافة العربية؟ هل سنتناولها بوصفها الثقافة التي دفعتنا لطرح هذا السؤال حول الصورة، وبالتالي فهي من تجعل هذا التساؤل ممكنا، أم سنتحدث عن الثقافة التي شكلت علاقتنا الراهنة بالصورة وعندئذ لا نستطيع أن نغفل ثقافة الآخر أيضا، بمعنى أن طرحنا سؤال الصورة على ثقافتنا العربية سيفضي بنا لتناول ما هو خارجها، عبر الاهتمام بالعلاقات العضوية بين هذه الثقافة وروافدها المختلفة، وكذلك الأمر بالنسبة لتناول مفهوم الصورة، فهناك الصورة الفعلية، والافتراضية، والفنية..الخ، فما هي الصورة التي سنتصدى لقراءتها أو للبحث في أصولها، خاصة وأن الصورة في ثقافتنا القديمة قد توقف تطورها وجمدت عند مرحلة ما، وهكذا فهناك مداخل عديدة لتناول الموضوع مما يدفعنا إلى محاولة تأطيره داخل سياق يربطه بالمعاش، ولا يخرج أيضا عن هدف المجلة وخصوصيتها المرتبطة بالنقد الأدبي.

محمد الكردي:

أتفق مع ما قالته "هدى وصفي" من أن الموضوع متشابك للغاية، بل و عامر بالانزياحات التي قد ننزلق معها إلى طرق وأبعاد متنوعة، ولذلك فقد يكون تحديد بعض الأطر مفيدا بالفعل.

واسمحوا لي أن أتحدث مرتكزا على تحليلات "ريجيس دوبريه" في كتابه " حياة وممات الصورة " (والذي قدمت له عرضا في هذا العدد)، وهو يعالج ظاهرة الصورة باعتبارها مرت بثلاث مراحل:

١- مرحلة اللوجو سفير (logo-sphere) حيث تتماهى الصورة مع الشيء

٢- مرحلة الجراف سفير (graph- sphere)حيث تتحول الصورة إلى رمز يحمل معنى التماهي، مثل الأيقونة التي تشير إلى الشيء دون أن تتماهى معه، وإن كانت هذه الرمزية تنزلق أحيانا إلى نوع من الاتحاد بين الصورة والشيء.

٣- مرحلة الفيديو سفير(video-sphere)حيث تحل الصورة محل الواقع والشيء، وتصبح غاية في ذاتها.

وهذا التصنيف قد تظهر أهميته أكثر عبر بعض المقارنات، فالصورة في العصر الوثني تأخذ بعدا مأساويا، لأن الديانة القديمة الوثنية هي ديانة طبيعية، بمعنى أن فكرة الألوهية تنفصل عن فكرة الإنسان، فالإله هنا هو الجد المؤسس والغائب أيضا، بينما الصورة هي البديل الحي له. أما في عصر "الفيديو سفير " فالصورة ترتبط بجانب اقتصادي واستهلاكي، فهي تقدم لنا بديلا عن الواقع عبر الإلكترون وخدعه، بحيث تصبح هي بذاتها البرهان لما هو واقع.

هدى وصفى:

أعتقد أن "الكردى" قد حصر الموضوع إلى حد ما فى تحليله لكتاب " ريجيس دوبريه"، وهو ما قد يمثل مدخلا جيدا، ولكن ربما نرغب فى المزيد من الانفتاح تجاه الآفاق التى يتيحها موضوعنا.

عادل السيوى:

سأتحدث بصفتى أحد المنشغلين بإنتاج الثقافة، فالمجال الذى قد أكون مفيدا فيه هو ما يتعلق بمجمل آليات إنتاج الصورة، وعلاقة الصورة الفنية بالصور الأخرى، وفى هذا الإطار أرغب فى طرح مجموعة من الملاحظات الأولية التى يمكننا التعامل معها بوصفها مداخل للموضوع أو حتى بوصفها أسئلة أو تساؤلات مفتوحة تحتاج منا للكثير من العناية والاهتمام.

وبداية، فنحن نسمع الكثير عن " الثقافة البصرية " ولكن يبدو أننا نفتقر للرغبة فى تحديدها، فما هو مجال فاعلية " الثقافة البصرية " كمصطلح ؟ أين تبدأ ؟ وأين تنتهى ؟ وأين تكون فاعلة أكثر ؟

وهذه المجموعة من التساؤلات قد تجعلنا قادرين على استشراف خرائط هذا المجال بقدر ما تتيح لنا ملاحظة اتجاهات الخطاب حول هذه الظاهرة بصفة عامة، وعلى هذا النحو سيمكننا ملاحظة أن ثمة دفعا خلال السنوات الأخيرة لطرح ما يتعلق بالثقافة البصرية باعتباره وجهة نظر حول العالم، أى تقديم هذا المجال والتعامل معه بوصفه نافذة أو زاوية يمكن أن ننظر من خلالها إلى العالم بأسره، وهو ما أعترض عليه، لأننى أعتقد أن كل ما يتعلق بالثقافة البصرية هو بالمقام الأول " مجال بحث ".

لقد عايشنا هذا المنحى كثيرا من قبل، فمع بداية ظهور أطروحات علم اللغة والتحليل النفسى وغيرهما، كان هناك ذلك الميل الشديد لتحويل هذه الميادين إلى وجهة نظر بالمعنى السابق ذكره، ونحن نعلم الآن أن تلك الأطروحات حافظت على وجودها وتطورت علميا بفضل ما أنجزته من دراسات، أى بفضل ما قدمته بوصفها " مجالات بحث "، وبالتالى يمكننا النظر لهذا الميل نحو تحويل مجال ما إلى وجهة نظر بوصفه مرحلة ما فى استقبال المجال أو فى صعوده.

هل سينطبق هذا على " الثقافة البصرية "؟.... لا أرغب فى الإجابة على هذا السؤال بقدر ما أرغب فى تأكيد أننا نعايش الآن عبر كل تلك الأبحاث والدراسات المنهمرة حول "الوسائطية"- خاصة من المثقفين الفرنسيين- محاولة نشطة لتوسيع مدارات الثقافة البصرية وتحويلها إلى وجهة نظر، بل إن الأمر قد تعدى حدود التحميل الزائد للمصطلح وتوسيعه أكثر مما ينبغى ليصل إلى محاولة التهام المناطق السمعية واللغوية وهضمها داخل مدارات الصورة، مما يدفعنى إلى التساؤل حول موقفنا الراهن من هذه الحركة، وهل نستجيب لهذا الإندفاع العالمى تجاه استبدال تاريخ الصور- مثلا- بتاريخ الفن، وأن نعتبر تاريخ الفن جزءا صغيرا، أو درجا صغيرا داخل تاريخ كبير ودولاب كبير يدعى "تاريخ الصورة"؟ هذا هو سؤالى الأول.

ومن جهة أخرى، وهذا سؤالى الثاني، لماذا يتم تناول الثقافة البصرية عبر تحديد مجالات إنتاجها وآليات اشتغالها على نحو منفرد، فيما يتم إهمال العلاقات التحتية المكونة لتلك الآليات؟ فمثلا لا يوجد باحث درس بشكل وافٍ انعكاسات تشريحية العين وفسيولوجيتها وسيكولوجيتها، على آلية إنتاج الصورة، فهناك دائما ما يمكن النظر إليه بوصفه حالة من التعالى على هذه المنطقة، والمصحوبة بقفز إلى المستوى الأعلى من التواصل البصرى وعلاقة الصورة

بـالوعي، وذلـك بالـرغم مـن وجـود محاولات مهمة للغاية مثل دراسة "أرنهايم"- تنهض بتحليل دور تلك الأبعاد التشريحية والفسيولوجية في مسألة الإدراك البصرى.

ولنـتوقف قليلا عند هذه النقطة، فنحن كبشر لدينا عينان فقط (وحتى هذه الحقيقة البسيطة يمكـن أن تكـون مهمة)، وعيوننا أفقية، أى أنها ترى بشكل أفقي، ولها حدود معينة فى الرؤية، فنحن لا نرى النور، ولا الظلمة، ولا السرعة، ولا الصغير للغاية، ولا الكبير للغاية، وبالتالى فنحن محـدودون فـي إدراكـنا بملكـة معيـنة وبـنطاق وظـيفى يرسـم مـدار عمـل العين، هذا عن الجانب التشـريحي، أمـا مـن الناحـية السـيكولوجية، فـالعين- مـثلا- لا تسـتطيع أن تـرى الأشـلاء، أو إفـرازات الجسـم، فـثمة مـانع سيكولوجى للرؤية، فالجسم لا يريد أن يرى نفسه مقطعا، فمشهد الجسـد الممـزق هـو عـائق أمام استمرار هذا الجسد نفسه، ولذلك تصدر أوامر نفسية باستبعادها من مجـال الـرؤية، فلـو أنـنا شاهدنا جثة ممزقة لأدرنا وجوهنا على الفور لأننا لا نقدر على رؤية الدم والمخاط وما إلى ذلك، فالجسم لا يستطيع التعامل مع إمكانية فنائه الخاص.

وفـيما يـلى سـأحاول عـرض تصـورى الخـاص- والبسـيط- حـول المراحل التاريخية للصورة، وذلـك بشـكل مختصـر قـدر الإمكـان ودون الدخول فى تفاصيل كثيرة. وفى اعتقادى أن الصورة لم تتعرض سوى لخمس نقلات أو مراحل كبيرة خلال رحلتها الطويلة.

وأول هـذه المـراحل هى الصورة البدائية، والتى نجدها فى الكهوف وعلى الصخور(وبالمناسبة فالأبحـاث الفرنسية لا تحب التوقف طويلا عند هذه المرحلة فهم يبدأون عادة من الوعى بالموت)، وفـى هذه المرحلة نجد أن الروح والجسد هما شيء واحد. فلم يتم التمييز بينهما بعد، والمكان غير موجود بمعنى إنه لم يتم بعد اكتشاف قانون وجوده، وبالتالى فليس لدى الصورة البدائية أى طموح أو اهتمام بفكرة فرض نظام معين على المكان.

والنقلة الثانية هى مرحلة ظهور الحضارات، واكتشاف الإله وبالتالى ظهور المعبد، وهنا أصبح لديـنا نظام أو قانون لحضور المكان ووعى بالفراغ، وعمل منظم من أجل إنتاج الصورة بل ومن أجل تلقـيها أيضـا، بحيث تعمل الصورة أساسا بوصفها وسيطا بين الفكرة وبين المتدين، أو بين اليومى والمطلـق. وعـلى هـذا الـنحو أسسـت تلـك الحضـارات للعلاقـة الأساسية: "الله- المعبد- السلطة". وعـبر هـذه المـرحلة كانت الصورة وسيطا شعبيا حقيقيا يتم تداوله وتلقيه فى الحياة اليومية، وكما نعـلم فقـد حافظـت المسـيحية عـلى هـذه الآلـية وطورتهـا عـلى نحـو يفوق ما حدث فى الحضارة الإسلامية.

والمـرحلة الثالثة هى ظهور السوق، حيث تم فك العلاقة بين الصورة والمعبد، وأصبح بالإمكان تحـريكها وتدويـرها، لقـد خلق السوق لوحة الحامل، والتى أدت إلى ظهور صورة أخرى ليس لها علاقـة بثـبات العمـارة، صورة تتحرك وتلف دون ارتباط بمكان معين، وهى صورة مختلفة عن تلك الصور الصغيرة التى كانت تصاحب الصروح المعمارية الكبيرة.

والسـوق قـد أنجـز- عـلى هـذا الـنحو- فعـلا ثوريـا فـى الحـياة، حيـث حـرر الصـورة مـن ارتـباطاتها التقلـيدية فأصـبحت صـورة مخـتلفة تمامـا، بحيـث كانت البرجوازية التجارية تكلف الفـنان برسم لوحة لا يعلم من سيقتنيها، وبالتالى فثمة وسيط دخل فى العلاقة بين الفنان ومتلقيه، ولم يعـد عـلى الفـنان أن يرسم لإرضاء شخص محدد، مما خلق فراغا أو فجوة ملأتها علاقة الفنان بلوحـته مـن جهـة ومقايـيس السـوق مـن جهـة أخـرى، وكلـتا العلاقـتين شـجعتا وحفـزتا تطوير "التقنية".

وتمـثل "التقنية" المرحلة الرابعة فى تاريخ الصورة، وقد تطورت التقنية من طرائق رسم الصور والمـنظور ومـا إلى ذلك من أساليب تمثيل الواقع، لتشمل عملية استنساخ الصور نفسها، فمع ظهور

فـن الحفـر واعـتماده كوسـيلة فنـية أصـبح لدينا صورة من نوع آخر تماما، إنها صورة تنتج صورا. واستنساخ الصور أدى بعد ذلك إلى استنساخ الواقع نفسه مع ظهور " الفوتوغرافيا".

ومـا إن ظهـرت التقنـية عـلى هذا النحو حتى أصبحت صاحبة اليد العليا فى تطور الصورة، فقبل هـذا الظهـور كانـت الصورة تتطور نتيجة جدل جمالى داخلى بين الفكرة والعلامات، أما مع هـذا الوطء الثقيل لحضور التقنية فقد انبثقت تغيرات هائلة فى مدى زمنى قصير، فمن الفوتوغرافيا إلى السـينما، إلى التليفزيون، إلى الكمبيوتر.. الخ، بحيث بات من الواضح ذلك الأثر الفعال للتقنية عـلى حـياة الصـورة المعاصـرة والـذى أدى بـنا إلى الانـتقال إلى المـرحلة الخامسة والأخيرة- حسب تصنيفى- لتاريخ الصورة.

وعـبر هـذه المرحلة - أو فلنقل اللحظة- الراهنة التى نعيشها الآن سيبدو وكأننا على مشارف نقلـة مـا، وهـى نقلة كبيرة إلى حد قد يصعب تصوره، وربما كانت لا تخص الصورة بالمقام الأول، ولكـن لا شـك أن الصـورة سـتتأثر بهـا. فهناك مرحلة جديدة يدخلها الوعى البشرى كنتاج للتطور الرهيـب الـذى تشـهده الذاكـرة الإنسـانية عـبر توحـيد الخلايا البيولوجية مع الخلايا الالكترونية لصـنع ذاكـرة خـارج الجسـد وتأسيس فاعلية لنوع جديد من الذكاء الذى سينتج سلالة جديدة من المعرفة الإنسانية.

وفـى الـنهاية أود أن أتحـدث قلـيلا حـول أهمـية الصـورة الفنـية، وتميزها، فبرغم أن بعض الدراسـات قـد أشـارت إلى أن الصـورة " الفنـية " قـد لا تمثل سوى ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة والمـتداولة، فمـا زالـت هـذه الصـورة- الفنـية- تلعـب دورا محوريـا عـبر تلـك النسـبة الضـئيلة من الحضور.

وتنـبع أهمية الصورة الفنية من عدة خصائص، فهى أولا تتمتع بتاريخ خاص يرصد حركتها، وفكـرة انفصـال تـاريخ الصـورة عـن الـتاريخ العام يكسبها خصوصية شديدة ويجعلها بمثابة منصة معرفـية مسـتقلة لإنـتاج ومحاكمـة المفاهـيم والأفكـار، كمـا أنهـا-ثانـيا- مجـال لكشـف الحقـيقة والبحـث فـيما وراء الظواهـر، وهـى كذلـك تتمـتع بمجال للتأثير أوسع مدى من مجال تأثير اللغة المكـتوبة، لأنها تعمل أساسا على الحواس والمشاعر، وبالتالى فمجال تأثيرها غير زمنى، بمعنى إنه لـيس محددا بزمان معين، ففاعليتها تتجاوز زمن إنتاجها، وهى عابرة للفروق والحواجز الجغرافية والإثنية، كما أنها فى النهاية تحتفى بالنقد بوصفه عملية مكملة لها.

وهـذه الخصـائص تحديدا هى ما جعل مجال الصورة الفنية ساحة للعراك والصدام المستمر مع الواقـع، ومع السلطات، ومع الوعى المحافظ، ولذلك فهى دائما محل ريبة، وبالطبع فحديثى هنا ينصب على الصورة التى ينتجها الفنان الحقيقى وليس الصور التى تسعى لتكريس ما هو قائم.

واسمحوا لى أن أختم تلك الملاحظات بتساؤل أخير:

لقـد كـان هـناك تاريخ شديد من معاداة اللوحة والتحالف معها، وفى الغرب حوار دائم حول مـوت اللوحـة وإعـادة بعـثها، ونحـن هـنا فـى مصـر نسمع هذا دون أن نعلم لماذا ماتت، ولا لماذا بعثـت، بل إن أغلبنا قد لا يرى هذا الطرح جديرا بأى اهتمام، ولكن عبر هذا الحوار يطرح الغرب عـلى نفسـه سؤاله الأساسى حول أفق التصوير وأفق الصورة الفنية، وهو يفعل هذا باعتباره قد ظل ينـتج الصـورة دون انقطـاع طـوال الخمسمائة عام الأخيرة، وهو ما يدفعنى إلى التساؤل حول ما إذا كـان هـذا المجـال-مجـال الصـورة الفنـية- ينـتهى بالفعل؟ وما مدى إدراكنا أو وعينا لهذا الجدل الدائـر فى الغرب؟ على الأقل من حيث تأثيره علينا، وأنا أطرح سؤالى حول الغرب تحديدا لأن له تـأثيرا كاسـحا علينـا وعلى وعينا، ولذلك فإن لم نتعرف على آليات حركته وعلى الأسئلة الكبرى التى يطرحها على نفسه فسنظل ندور حول فكرة النسخ الباهت لما نستطيع فهمه.

شاكر عبد الحميد:

بداية أود الإشارة إلى أهمية وحيوية الموضوع الذى اختارت مجلة "فصول" أن تجعله محورا لعددها ولندوتنا هذه، ففى اعتقادى أن هذا الموضوع لم تتم مناقشته بشكل كاف أو مناسب فى الثقافة العربية المعاصرة، هناك بالطبع إشارات كثيرة ولكنها مازالت فى حاجة إلى التبلور فى إطار عمل متكامل أرجو أن تكون هذه الندوة بدايته.

نتذكر جميعا المثل الصينى القائل " الصورة بألف كلمة"، وأنا أعتقد أن الصورة الآن قد أصبحت "بمليون كلمة"، فصورة واحدة يمكن أن تؤدى إلى تغيير مسار الأحداث والتأثير فى مشاعر وأفكار البشر عبر بثها من خلال ميديا التليفزيون والفضائيات.

وللصورة عدة أنواع، مثل الصورة الفوتوغرافية، والإدراكية، وصورة الذاكرة، والخيال، وأيضا ما يسمى بالصورة اللاحقة، أى ما يحدث بعد أن ندرك مشهدا معينا ثم يختفى بينما تظل آثاره على شبكية العين، وقد أصبحت هذه الظاهرة تدرس ضمن أبحاث الذاكرة، وبخاصة الذاكرة قصيرة المدى، أو الذاكرة النشطة، فنحن نمتلك بالفعل نوعين من الذاكرة:

الذاكرة طويلة المدى والتى هى ذاكرة السنين والشهور، والتى توجد بها الأحداث الماضية، ثم الذاكرة قصيرة المدى، والتى تقدم لنا الأحداث الفورية، والوقائع البصرية الآنية، وهذه الذاكرة مهمة للغاية لأنها تقتنص المادة البصرية من العالم المحيط بنا، ثم تعالجها وتحولها إلى الذاكرة طويلة المدى.

واستكمالا لما طرحه عادل السيوى حول مسألة الحواس وعلاقتها بالإدراك البصري، سأتقدم خطوة إضافية لأستعرض كيف يتم تشغيل المادة البصرية على مستوى عمل المخ، وسأستند فى هذا الأمر إلى أبحاث "روجر سبيرى" وهو عالم أمريكى حصل على جائزة نوبل فى الطب.

ولنبدأ بالقول إن المخ البشرى ينقسم إلى نصفين كرويين: النصف الأيمن، والنصف الأيسر. والنصف الأيمن هو الذى يقوم بالمهام الأساسية فى إنتاج وإدراك الصور، بينما النصف الأيسر يؤدى الدور الأساسى فى إنتاج و فهم اللغة، وبالطبع فهناك نوع من التكاملية بين نصفى المخ، وهو ما يتم عبر مجموعة هائلة من الألياف العصبية التى تربط بينهما (وتسمى بالجسم الجاسيء)، وهذا التكامل بين مناطق اللغة ومناطق الصورة مطلوب لإنه من النادر أن نجد صورا بلا كلمات، ولا كلمات بلا صور، فالصورة- مثلا- تكتسب معناها عبر إعطائها اسما ما، أو ربطها بكلمة ما، بينما الكلمات قد تكون فى الواقع مجرد صور، فعندما أقرأ لا أرى سوى أشكال يتم تلقيها وإرسالها إلى منطقة معينة فى المخ حيث يجرى تحويلها إلى كلمات.

ونشاط النصف الأيسر يتسم بالتسلسل والتتابع، بمعنى أننى عندما أنطق جملة ما فسأنطقها كلمة تلو الأخرى، وحرفا تلو الآخر، بينما يتسم نشاط النصف الأيمن بالتزامن، بمعنى أننى عندما أدرك صورة ما، أدركها دفعة واحدة بشكل كامل وعلى نحو متزامن. وبالطبع فثمة علاقات تداخل بين ما هو متزامن وما هو متسلسل أو متتابع فى العملية الإدراكية للموضوع الواحد، فمثلا عندما أرى لوحة سأدركها للوهلة الأولى بشكل متزامن وآني، ولكن إذا ما حاولت التأمل فى تفاصيلها فسيتم ذلك على نحو تتابعى وتسلسلى.

والنصف الأيسر تفصيلي، أى إنه يهتم بدقائق العلاقات ومكوناتها، أما الأيمن فهو يهتم بالكل، بمعنى أن الأيسر يدرك الشجرة كمركب يتكون من فروع وجذع وما إلى ذلك، بينما الأيمن يدركها ككل واحد غير منقسم.

وبصفة عامة، فالنصف الأيمن مجازي، خيالي، عاطفي، انفعالي، حركي، بينما الأيسر تحليلي، عياني، منطقي، وهناك فروق أخرى كثيرة بين هذين النصفين بحيث أصبحت الكتب الحديثة عامرة بالجداول التى تشرحها.

وهناك دلالات ثقافية لهذه الفروق فى عمل النصفين الكرويين للمخ، وقد تم تطوير هذه الدلالات عبر الكثير من الأبحاث بحيث باتت تستخدم لتصنيف الأشخاص والثقافات حسب هيمنة نشاط أحد هذين النصفين على الآخر، فالأفراد الذين يميلون إلى التفكير عبر صفات النصف الأيمن هم أكثر مجازية وخيالية وانفعالية وعاطفية، وأكثر اهتماما بعالم الفن والإبداع، وبالعكس فمن يميلون لتغليب صفات النصف الأيسر هم أكثر ميلا لعالم الواقع والتحديد، وأكثر اهتماما بما هو منطقي. وأيضا هناك ثقافات أكثر ميلا إلى ما هو مجازي، وأخرى أكثر تشبثا بالتحديدات والنواحي العملية، مع ملاحظة أن فكرة التعميم غير واردة هنا، فلا يمكن أن نقول عن ثقافة ما إنها " خيالية" بمعنى أنها ضعيفة الصلة بالواقع، فالحديث هنا عن ميل معين تجاه أحد طرائق الإدراك، وهذا الميل لا ينفي– بالطبع– وجود الطرائق الأخرى داخل نفس الثقافة.

وبالمناسبة فبعض الدراسات التى أجريت للمقارنة بين الثقافات صنفت "الثقافة العربية"بوصفها ثقافة نصف أيسر تهتم باللغة.

وبصفة عامة فمن المفترض داخل كل ثقافة أن يحدث نوع من التكامل بين نشاط النصفين الكرويين بحيث تنتج هذه الثقافة فردا قادرا على العمل ومواجهة الحياة وقادرا أيضا على الإبداع و تذوق الفن.

هدى وصفي:

أعتقد أننا لا نزال فى حاجة إلى المزيد من الحديث عما يخص ثقافتنا فى موضوع الصورة، وربما أتصور أيضا إنه ينبغى أن نطرح مسألة الأنساق الفكرية المحمولة على اللغة التى أتتنا من الماضى بحيث نستطيع أن نرى الصور التى نعيش بها أو عبرها أو من خلالها، فمثلا لدينا صورة الفحولة، وصورة المرأة، وما إلى ذلك، مما قد يؤدى بنا إلى تحليل ليس فقط حضور هذه الصور داخل أنماط السلوك والفكر فى مجتمعنا، ولكن أيضا إلى كشف مجمل العلاقات التى تكسبها استمراريتها.

ولدى تساؤل يتعلق بما طرحه عادل السيوى حول "عدم الرغبة في مشاهدة الأشلاء "والتى تضع حدودا لما يمكن أن تراه العين، فإلى أى مدى يتفق هذا مع تلك المعايشة اليومية عبر الفضائيات لمشاهد الأشلاء والأوصال المقطعة والمنقولة من مناطق الوطن العربي، وتحديدا من فلسطين والعراق، هذا بالإضافة إلى صور العنف المبالغ فيه والتى لم يعد أى فيلم أجنبى يخلو منها.

محمد الكردى:

لابد أولا أن أبدى إعجابى بما استمعت إليه من عرض جميل لنظريات تحليل وظائف المخ ودورها فى عملية الإدراك البصري، ولكن دعونى أقول إن هذه النظريات تغفل الجانب الإنساني، ولنلاحظ إنه لكى أتذوق وجبة جميلة فلست فى حاجة إلى فهم كيفيات عمل وظائف المعدة، فعلى سبيل المثال هناك حقيقة علمية تقول إن الصور التى نراها فى الأحلام تتأثر بالبقع الضوئية العالقة بالعين فى فترات النوم الخفيف، ولكن إذا ما أردت أن أدرس نظرية الأحلام عند فرويد فبماذا يمكن أن تفيدنى هذه الحقيقة؟ وبالطبع فأنا لا أدعو إلى استبعاد التفسير الوضعي، العلموي، ولكننى أريد أن نهتم بالجانب الانسانى والاجتماعى والتربوى فى تشكيل الذوق.

والحديث عن علاقة العرب بالنصف الأيسر (المنطقي) من المخ ذكرنى بمقولة "إرنست رينان" التي نعتت الشعوب السامية–وضمنها العرب – بأنها شعوب تعيش على الخيال وينقصها المنطق، وبرغم التناقض الذى نلاحظه هنا فإننى أتساءل عما إذا كنا أمام نفس طريقة التفكير التى

تقسم البشر تقسيما تراتبيا بل ويكاد يكون"عرقيا"، وما مدى خطورة استخدام النظريات العلمية الحديثة في هذا الصدد؟

عادل السيوى:

لقد حاولت إعطاء لمحة عن البعد التشريحي والفسيولوجي والسيكولوجي في عمليات الإدراك البصري، باعتبار أن ذلك يمثل نموذجا لحالة إغفال العلاقات المتبادلة بين آليات إنتاج الصورة وإدراكها، وما قدمته ليس سوى نموذج واحد ربما أخذ مساحة أكبر مما ينبغي فبدا وكأنه موضوع قائم بذاته، وهذا لا ينفي أن لدى الكثير من النماذج والتساؤلات والإلماحات، (مثل تأثير الكادر السينمائي على اللوحة) والتي تتناول رصد ما هو مغفل من العلاقات المكونة للإدراك البصرى.

أما فيما يتعلق بالملاحظة حول الأشلاء ومدى النفور منها، فهناك بالطبع من يتمتع بمشاهدة عمليات الإعدام والتقطيع وما إلى ذلك، ولكننا نتحدث هنا عن ميكانزم نفسي يتخلق عبر أبعاد كثيرة تبدأ من المستوى الأول للمعرفة الغريزية، أى المستوى الجيني، وهذا المستوى يضع أو يفرض حدودا ما للتعامل مع ما هو بصري، وبالتالى فلدينا "حدود" قد تبدو فكرية أو ثقافية، بينما هى غريزية بالكامل، وهذا ما يدفعنا- على نحو تلقائي- إلى الإشاحة بوجوهنا عندما نرى أى إفرازات جسدية. أما أن هناك من يحبون مثل هذه المناظر فهذه حالة إرادية تعمل - لأسباب ليس من مهامنا هنا تحليلها- على مقاومة هذا التحديد الجينى والغريزى.

عز الدين نجيب:

يبدو لى من بعض التعريفات والمداخلات والمقاربات التى طرحت هنا حول الصورة وثقافتها، أن ثمة ميلا ما إلى تناول هذه الظاهرة على نحو يوحي بثباتها، ولن أقول" يعمل على تثبيتها"، وإزاء هذا أرغب في التأكيد على المفهوم التاريخي الذى هو غير ثابت، ولا يرتبط بحواكم لا تتغير،فمع الاعتراف بكل مدركات العلم، إلا أننى أعتقد أن منطقة الوعى لها الدور الرئيسى في إنتاج الصورة و منحها دلالاتها.

والإدراك الإنسانى الأولى للوجود هو إدراك بصري، وحتى اللغة المكتوبة بدأت قديما (مع الكتابة المصرية وغيرها) بوصفها صورا، وهكذا فمن الإدراك البصري، إلى الإدراك التخيلى الذى يحول ما هو بصرى إلى صور مختلفة، وإلى منظومة من العلامات والدلالات، إلى أن تصل كل ثقافة إلى تشكيل منظومتها الخاصة التى تحتوى وتنسق العلاقة فيما بين الخبرات الإنسانية المتراكمة بها.

ومن هذا المنطلق فإذا ما تناولنا النقطة الأخيرة التى طرحها " عادل السيوى " حول ما هو قبيح غريزيا مثل مسألة تقطيع الجسد، والنفور السيكولوجى من منظر الذبح والدم وما إلى ذلك، ففى هذا الصدد سنجد أن التاريخ يسجل حالات من حروب الإبادة الهائلة والتى تستمر لعشرات السنين،ويقتل فيها الملايين، ويتم خلالها ذبح قبائل بأكملها، بل وشعوب بأكملها، ولدينا الكثير من هذه الحالات المرصودة، والتى لا تبدأ مع المغول، كما لا تنتهى مع ما يحدث في رواندا مثلا وبعض المجتمعات الأفريقية، ولكن ما يهمنا هنا أن ذلك النفور " الغريزى " لم يلعب أى دور ملموس ضد هذه الحالات وذلك لأن ثمة دوافع أخرى (ثقافية بالمقام الأول) شكلت وعيا آخر لمنظر الدم، وأعطته دلالات مختلفة عما يمكننا اعتباره دلالته الأولية ،وقطعا فما أذكره هنا ليس احتفاء بالقدرة الإنسانية على العنف، ولكنه تأكيد- مرة أخرى- على الدور الرئيسى الذى يلعبه الوعى وتلعبه الثقافة في إطار التاريخ.

وإذا ما عدنا إلى معالجة التعريفات المتعلقة بالثقافة من جهة، وبالصورة من جهة أخرى، فنحن أمام ظاهرتين متداخلتين على نحو يصعب فصله، وهما ظاهرتان متحركتان ومتغيرتان إلى الحد الذى يجعل من المستحيل وضع تعريفات استاتيكية أو جامعة و مانعة بالمعنى المنطقى التقليدى.

عادل السيوى:

ولكن لا أحد - فى اعتقادى - حاول البحث عن هذا النوع من التعريفات الاستاتيكية، وكلنا حتى الآن لم نطرح سوى أسئلة مفتوحة حول الصورة والثقافة.

عز الدين نجيب:

أنا أتحدث عن حدود التعريف الذى يمكن طرحه، وفى هذا الإطار، أعاود تأكيدى حول أولوية الصورة البصرية باعتبارها الأصل فى ظاهرة الوعى، وظاهرة الثقافة، بل وفى عمليات الترجمة إلى لغات أخرى غير لغة الصورة المرئية، وهذه المنابع البصرية مرتبطة بسياق جدلى متحرك ومتغير مع الزمن بحيث يعاد تشكيلها باستمرار.

محمد العبد:

دعونى أستثمر حديث من قبلى فى بلورة بعض النقاط، والتعليق على بعض ما سمعت.

وأبدأ من المحور الأول "ثقافة الصورة: أية صورة ؟وأية ثقافة ؟"والسؤالان المطروحان هنا ينطويان على تسليم ضمنى بصعوبة تحديد هذين المفهومين، وكذلك بتشابك وتداخل مكوناتهما عبر مفاهيم وعمليات أخرى منتجة وفاعلة فى ميادين المعرفة المختلفة، وهو ما أشار إليه "عز الدين نجيب" فى مقولته حول جدلية العلاقة بين الثقافة والصورة.

وتصورى أن الصورة تتغذى على شتى ألوان الثقافة العقلية والمادية والسلوكية، وبالتالى فقد نستطيع القول إنه فيما يتعلق بالصورة لا توجد حدود فاصلة بين ثقافة وأخرى، مثلما لا توجد حدود فاصلة بين الثقافة من ناحية والصورة من ناحية أخرى، وبالطبع فهذا كلام عام قد يحتاج إلى تخصيص لا أظن أن المجال يتسع له، لأن الحديث عن نوع معين للصورة سيؤدى إلى تحديد نوع الثقافة المنتجة لهذه الصورة، فمثلا إذا تكلمنا عن الصورة الأدبية ستكون الثقافة العقلية هى الفاعلة، بينما لو تناولنا الصورة السينمائية سيصعب تحديد نمط ثقافى بعينه لأننا سنكون إزاء حالة من تداخل أنماط عديدة من الثقافة.

وهكذا فإننى أخلص من أسئلة المحور الأول (أية صورة؟وأية ثقافة؟) إلى أننا ينبغى أن نتناول كل أنماط الصور، وكل أنماط الثقافة، وهو ما يفضى بنا إلى عدة نتائج:

أولا، إنه لا تحديد ولا إطار للثقافة، ولا تحديد ولا إطار للصورة، ولا تحديد ولا إطار للعلاقة بينهما، وثانيا، أن الصورة حياة والحياة صورة، وثالثا، إنه قد آن الأوان لدراسة الصورة الأدبية (وأنا أتحدث هنا من منظور التخصص) فى إطار ثقافي، فالدراسة البلاغية للصورة لم تعد كافية لتحليل النصوص الأدبية الرفيعة، وبالتالى فإن الانفتاح على البحوث والتجليلات التى تتناول مختلف فنون الصورة سيقدم لنا فهما أفضل يساعدنا على دراسة أكثر عمقا للصورة الأدبية نفسها.

وأصل الآن إلى تعليق على المداخلة الهامة التى طرحها "عادل السيوي"، فقد ذكر أن الصورة الفنية لا تمثل سوى نسبة ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة، وهذا الإحصاء مفيد ودال بلا شك، حتى

وإن كـان يخفـض وجـود الصـورة الفنـية إلى هامش ضئيل، ولكنني أتساءل، أية صورة فنية أجرى عليها هـذا الإحصـاء؟ هـل هى الصورة الفنية المرسومة (اللوحة) ؟ أم الصورة المنحوتة؟ أم الصورة السـينمائية ؟ أم كانـت العينات تشمل جميع هذه الصور؟ ومن جهة أخرى فهناك بعض الدراسات تؤكـد أن الصـور الفوتوغرافـية ذات الوظـيفة الأيقونـية، يمكـن الـنظر إليها بوصفها متضمنة لبعض المكونـات الفنـية مما يكسبها وظيفة رمزية تنزع عنها طابعها الأيقونى الصرف، فهل اهتم الإحصاء المذكـور بهذه النواحي؟ وهل ستظل الصورة الفنية محتفظة بهذه النسبة الهامشية إذا ما أخذنا هذه الظواهر فى الاعتبار؟

عادل السيوى:

هـذا الإحصاء أجـرى فـى أمـريكا على يد عالم يدعى " توم وولف" وهو يعنى بالصورة الفنية تلـك الصور المنتجة فرديا وهو لا يشمل الصور الشعرية، وبالمناسبة فالبعض يرى أن النسبة المذكورة مـتفائلة جـدا، مع ملاحظة أن الحديث هنا يدور حول المجتمع الأمريكى الذى ينتج كما هائلا من الصور الفنية.

هدى وصفي:

إذا كـنا نرغـب فـى وضع إجابة على سؤال: أية صورة وأية ثقافة؟ فبوسعنا الاتفاق على أننا سـنتعامل هنا مع الثقافة الحالية التى نعيشها، ثقافة عصرنا الراهن، والتى لا تعود مكوناتها إلى ما هـو محـلى فحسـب وإنمـا إلى مجموعـة مـن الـروافد التى ينبع جزء كبير منها (ولا بد أن نعترف بذلـك) مـن الآخـر، وبالـتالى فعليـنا الـتعامل مـع هذه الثقافة عبر مكوناتها المحلية وغير المحلية. وربمـا يمكنـنا هـذا التحديد الأولى أن ننتقل إلى تناول المحور الخاص بدور الصورة باعتبارها مشكّلة لاسـتجابات معينة، ومحركة للجماعة، على أن نعود بعد ذلك إلى المزيد من تمحيص التعريفات إن شعرنا بالحاجة إلى ذلك.

محمود نسيم:

أود أولا أن أشـير إلى أن الموضـوع الـذى نتناوله هنا هو موضوع إشكالى إلى حد قد يفوق القدرة عـلى الإمسـاك بـه، فـالحوار ينصـب حـتى الآن حول دور الإنسان فى تكوين وإنتاج وتلقى الصور والـثقافة، وهـو مـا يحفـزنى عـلى طـرح السـؤال المضـاد حول دور الصورة فى تكوين فكرة الإنسان نفسـها، ولنـتذكر فـى هـذا الصدد الدراسات التى حللت فكرة المرآة ودورها فى بلورة صورة مركزية للذات (لاكان وغيره).

فمـا قبل المرآة، كانت المسألة شذرات، وصورا متناثرة، أما الصورة المركزية للذات فقد تكونت مـع المـرآة وعبرها، و دعونى أتساءل عما إذا كان بمقدورنا زحزحة هذه العملية من المجال الفردى إلى المجـال الاجتماعي، فإذا كان الفرد الإنسانى يكون صورته الذاتية حسب وعيه بشكله المرآوي، فهل تتشكل صور الجماعة أيضا عبر مرايا مماثلة.

وفـى هـذا الإطـار أتذكـر التصـنيف اللافـت حول الانتقال من إنسان المرآة إلى إنسـان الشاشة، فإنسـان المرآة هو فى علاقة انعكاسية مع الآخر (باعتبار أن المرآة انعكاس)، وبالتالى فثمة حالة من التواصـل والتـبادل مـع الآخـر عـبر المـرآة، أمـا مـع الانـتقال لـرحلة إنسـان الشاشة والتى حللها "بودريـار"، فالإنسان يصبح عارضا فى سوق استهلاكية ضخمة، ويتخلى عن دوره فى إنتاج الصور لـيتم اخـتزال وجـوده إلى مجـرد حالة تواجد شيئى على الشاشة، وهنا أيضا أتساءل حول إمكانية طرح هذه الثنائية (المرآة /الشاشة) على مستوى الجماعة.

أعـود إلى الـنقطة الـتى ذكـرها "عادل السيوي" عرضا، والمتعلقة بتأثير الكادر السينمائى على اللوحـة، فهـذا الأمـر قـد بـات شـديد الوضـوح فـى الأدب، وخاصة فيما يتعلق بالشعرية الجديدة والسـردية الجديدة،فأحـيانا أقـرأ قصـيدة فتردنـى إلى صورة فى فيلم ما، وبالنسبة للمبدعين الجدد أعـتقد أن الـتأثير الأول علـيهم لم يعـد للكـتاب بقـدر مـا هو للصورة، وللصورة السينمائية أساسا، وهـناك اسـتدلالات وشـواهد عـلى ذلـك، ممـا يجعلنا نتساءل حول العلاقة بين ما يمكن أن نسميه مجتمع المثمر والكتابة.

هدى وصفى:

لا أعـتقد أنـنا هـنا إزاء ظاهـرة أو حالـة جديـدة من حالات تأثير الصورة على الكتابة، فمثلا "سـتاندال" وهو يكتب سيرته الذاتية بدأ يحكى عن عبور جبال البرانس مع نابليون، وفجأة تنبه إلى أن هـذا لم يحـدث قـط، وإنه يصف نحتا كان قد شاهده، وهكذا، ففى القرن التاسع عشر كان يمكن للصورة أن تهيمن على الكاتب إلى الحد الذى تلغى فيه الفاصل بين الخيال والواقع.

محمود نسيم:

* هـذه الملحوظة تعود إلى ما هو ثقافي، أى أنها تختص بآلية إنتاج الصور على مستوى الثقافة، ولكـن مـا أشـار إليه "عادل السيوى"، وما أحاول رصده، يتعلق بما هو تقني، أى بحرفية تكوين الصورة، وحرفية تكوين القصيدة.

محمد الكردى:

فـيما يـتعلق بـتأثير الصـورة على الأدب، فهذه الظاهرة واسعة الانتشار، وسنلمسها فى أعمال كـتاب عديديـن، وخاصة "مرجريت دوراس"، و"فلوبير" الذى نشعر مع نصوصه إنه يصب الواقع فى لوحة يضعها أمامه ثم يقوم بوصفها وصفا دقيقا.

وأنـتقل إلى رؤيـة الـذات فـى مـرآة الآخـر، ورؤيـة الآخر فى مرآة الذات، وهذه النقطة مهمة للغايـة فى تاريخنا، فلدينا العديد من النصوص الشعرية التي تدور حول افتخار العربى بذاته، وهو ما يتبدى فى صياغات مثل "يعرب" أى يفصح، و"يعجم" أى يعجز عن الإفصاح، وهكذا يصبح الآخر مرتبطا بصورة تحقيرية تنم عن العجز.

ومـن جهـة أخـرى يحدثنا "إدوارد سعيد" عن صورة الشرق التى صنعت فى الغرب، بحيث تصبح رؤيتـنا لذاتـنا مجـرد انعكـاس لـرؤية الآخـر لـنا، وهكـذا فكل صورة هى فى الواقع اقتراب وابـتعاد بمعـنى مـن المعـاني، ولا توجـد صـورة أصـيلة، وهو ما يذكرنى بعبارة "سارتر" التى يقول فـيها، "إن كـلا مـنا هـو نفسه بالإضافة إلى شيء آخر"، وهذه هى الحرية بالفعل، حريتى فى ألا أتطـابق مـع ذاتـي، و إلا لـن أدركها، فلكى يتم هذا الإدراك لا بد من وجود بعد أو مسافة ما بين الذات وبين تخيلى لها، وتصورى عنها.

هدى وصفى:

بالنسـبة لـدور الصـورة فـى تشـكيل الاستجابات وتحريك الجماعات، أتمنى ألا يظل حوارنا داخل المستوى التجريدي، وأن نعزز أطروحاتنا ببعض الأمثلة الملموسة.

محمد العبد:

أود الـتوقف فـى هـذا الصـدد عـند ظاهـرة الكاريكـاتير، والـتى تعبر عن الكثير من المشكلات الاجتماعـية اليومـية على مختلف الأصعدة، والتى تبث فى وسائل وأوعية إعلامية مختلفة بطريقة

تـزيد وتقـوى مـن فاعليـتها الـتى تعـتمد عـلى مصـاحبة الكلمة للصورة، وإمتزاجهما معا على نحو يسـتثمر علاقـات التضافر الحميمة بينهما، وهو أمر يمكن الرجوع به (كما فعل بعض العلماء) إلى تـاريخ النشأة المشترك، فالبعض يرى أن الإنسان قد بدأ فى إنتاج الصورة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه تداول الكلام.

عز الدين نجيب:

أعـود إلى مـا ذكـرته حـول علاقـة الصـورة بـالوعي، فالصـورة هى أكبر نموذج يتم استخدامه لصناعة الوعي، وإذا كان الوعى الذاتى يتشكل عبر الصور، فالوعى الجمعى أيضا تصنعه الصورة، وهـذا الأمـر قـد أصبح بمثابة العنصر الأساسى فى سياسات بلورة الوعى الجمعى التى تسعى إليها الـنظم والإدارات الحاكمـة، والصـورة قـد أصـبحت الآن - بلا جدال - أداة خطيرة جدا، وماكينة هائلة لتحريك الجماعات عبر ما تبثه وسائل الإعلام، وإذا كان بوسعنا اليوم الحديث عن رأى عام عالمى فالفضل الأول فى ذلك يعود للصورة وانتشارها المذهل.

وحديـثى هـنا لا يـدور حول شكل معين من أشكال الصورة، سواء كان شكلا دعائيا أو نقديا، أو توجيهـيا، بـل أتحـدث عـن ظاهـرة تفصح عن نفسها حتى فى منطقة ما هو جمالى أو فنى على نحـو خـالص، فكـثيرا ما يحدث فى الحركة الفنية أن تستخدم صورة ما من أجل إثبات فكرة عما ينـبغى أن يكـون الفـن عليه اليوم، وبالتالى تتحول هذه الصورة إلى نموذج يجرى اتباعه، وتكتسب قوة النمط.

وهـذا قـد يحـدث عـبر أنشطة، أو توجيهات بعض الهيئات المعنية، مثل معارض الفنون، أو المـتاحف، أو البينالـيهات، حيث قد يتم أحيانا طرح صورة معينة ينبغى على مجمل الأعمال أن تقتديها، أو تـتحاور معهـا لـتدخل دائـرة الاهـتمام الخاصـة بـتلك الهيـئات، فمـثلا يمكن لبينالى فينيسـيا أن يدعـو إلى تـيمة تعنى بتجسيد الشكل الواقعى عبر علاقة ملتبسة ليس لها صلة مباشرة بـالواقع، وبالـتالى تظهـر موجة من الأعمال التى تسعى نحو هذا الاتجاه، أو يمكن لصالون الشباب فـى إحدى دوراته أن يحتفى بالعمل الفنى المركب من نفايات وما إلى ذلك فتتحول هذه الطريقة إلى نموذج، أو إلى رؤية جمالية يندفع تجاهها جيل كامل من الشباب.

هدى وصفي:

أعـتقد أنـك محـق ولكـن علينا أيضـا أن نضـع في الاعـتبار مـا يسمى "بالحساسية الجديدة" بالنسبة لكل مرحلة تاريخية.

شاكر عبد الحميد:

يمكن لفكرة الصورة أن ترتبط بفكرة الذات، ونحن دائما نقول صورة الذات وصورة الآخر، لأن هـناك مجموعـة مـن السـمات الـتى ننسـبها إلى الذات أو إلى الآخر، وفى واقع الأمر فإننا هنا إزاء صـورة ذهنـية، أى صـورة متمثلة ومتخيلة، ومرتبطة في الوعي مع موضوعها، وهكذا فصور الذات عـلى اخـتلافها يمكـن أن تكـون جسدية أو نفسية أو اجتماعية. وعادة ما تعود صور الذات والآخر إلى الـنماذج النمطـية العامـة (أو السـتيريو تيـب stereo type) والـتى تعمـل كقوالـب جـامدة ومصمتة وثابـتة، نضـع فـيها أفكارنـا، وبالـتالى فهـى كثيرا ما تبعد بنا عن الحقيقة خاصة عندما يـتعلق الأمـر بالآخـر، وبالطـبع فمـع زيادة التفاعل والتبادل الثقافى يتم تعديل هذه الصور إلى حد كـبير، وحتى وإن كانت هذه العملية تتسم بالبطء، إلا أنها تشكل الجزء الإيجابى في التفاعل بين

الثقافات المختلفة، أو بين أفراد الثقافة الواحدة، وعلى سبيل المثال سنجد الثقافة المصرية حافلة بالعديد من " صور الصعايدة" التى يتداولها أهل القاهرة. مقابل صور " البحاروة " مثلا لدى أهل الصعيد.

وعموما فإن التعرض للصور المنتجة حول" ذات معينة " يستدعى الدخول مباشرة فى تحليل علاقات الهيمنة، أى من الذى يمتلك السلطة، ومن الذى يمتلك الثروة، فغالبا ما تعبر هذه العلاقات عن نفسها بوضوح عبر تلك الصور.

ولابد أن نلاحظ أن الاستجابات تجاه الصور متغيرة، فمثلا إذا تحدثنا عن الاستجابات أو ردود الفعل تجاه ما تعرضه الفضائيات عن الانتفاضة الفلسطينية، أو ما يحدث حاليا للشعب العراقي، فسنجد أن هذه الاستجابات كانت حماسية وشديدة الانفعال والتعاطف وتنم عن صدمة لا يمكن مداراتها، ثم مع تكرار العرض تتسرب إلينا حالة من التعود، بحيث نألف رؤية الفلسطينين وهم يقتلون بينما نحن نتناول طعامنا أو نحتسى الشاي، وهكذا ففيما تكشف الصور الكثير من المآسى وتفضحها وتقدم لنا المعلومات عنها، فإنها على الجانب الآخر قد تؤدى إلى تأثير "التعود" والألفة مع ما يجب ألا نألفه، وهذا التحول مرتبط بالجوانب السيكولوجية، وبميكانيزمات وظائف المخ (والتى قد لا تجد الترحيب الكافى لطرحها رغم خطورتها وأهميتها)، وبالتالى فالصورة يمكن أن تكون ذات أثر إيجابى فى وقت ما، ثم تتحول هى نفسها لتصبح ذات أثر سلبى مع تكرار عرضها.

عادل السيوى:

سأتحدث عن علاقة الواقع المصرى بثقافة الصورة، وبداية أريد ألا أقول أن حجم الصور التى نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، فلم يتخلق لدينا بعد وعى يوازى فعل الصور فينا، وليس لدينا أدبيات تحقق لنا فهم أهمية حضور الصورة فى واقعنا، وترصد مدى وطأة هذا الحضور، ولو أننا سافرنا من القاهرة إلى الإسكندرية مثلا فلن نرى الصحراء التى يفترض أنها تحيط بوادينا، ولكننا سنشاهد على مدار مئتى كيلو متر غابة ممتدة من الصور، أجل لقد أصبحنا نعيش – حتى على مستوى الواقع البسيط– فى جزر متناثرة تحيطها الصور من كل جانب.

فى الستينات حين كان "إمبرتو إيكو" فى العشرين من عمره، توقف أمام الصعود المفاجئ لجهاز التليفزيون، ووضع كتابه " العين المفتوحة " لتحليل تقنية البث المباشر التى يقوم عليها، مدركا إنه لأول مرة يتم تخليق صورة مزامنة للحدث، صورة تلغى كافة المسافات الفاصلة بين الحدث وبين متلقيه، أما فى مصر فقد جاءنا التليفزيون، وترسخت الصورة التليفزيونية فى الواقع دون أن يصاحب هذا الأمر أى دراسة تحاول تأسيس وعى نظرى بالظاهرة، وأعتقد أن هذه مشكلة كبيرة للغاية، فلدينا تعامل– إلى حد ما– مع الصورة الفنية، كما أن هناك خطابا حول التصورات (أى تصوراتنا عن)، ولكن الصورة كمجال للبحث ما زالت غائبة.

وإذا ما التفتنا للبعد التاريخى فى علاقتنا مع الصورة، فسنجد إنه قبل الحملة الفرنسية لم يكن لدينا سوى صور يرتبط أغلبها بالسياقات البسيطة للواقع المادى المعاش، بحيث أن الصور التى كانت منفصلة عن هذا الواقع المباشر كانت قليلة للغاية وتكاد تقتصر على ما تحتويه بعض الكتب وما إلى ذلك.

هدى وصفى:

وماذا عن الطرز المعمارية؟

عادل السيوى:

هـذه الطـرز كانـت توجـد بوصـفها واقعـا ماديا معاشا، وليس بوصفها أعمالا فنية ذات وجود مستقل.

هدى وصفى:

ولكـن هـذه الأعمـال كان يؤسسها فنان ما، ويقوم بتشكيلها كعمل فنى متبعا فى ذلك تقنيات وتقاليد فنية.

عادل السيوى:

نعـم، ولكـن هـذه الأعمـال غـير المنفصـلة عـن الواقع المادى لم تكن قادرة على تشكيل ظاهرة كـبرى فـى المجـتمع، وحتى ما قام به محمد على عندما رسم بورتريهات لعائلته تم فى إطار أنهم قادة وأشخاص استثنائيون، فالتصوير لم يتحول إلى ظاهرة اجتماعية إلا مع الخديوى إسماعيل.

عز الدين نجيب:

ومـاذا عـن الصورة التى كان يبدعها الفنان الشعبى من مخيلته على الجدران وفى الوشم، وما إلى ذلك؟

عادل السيوى:

أنـا أفصـل بـين مسـتويين فى التعامل مع الصورة، مستوى متواصل وذو تقاليد، وهو المستوى الشـعبي، ومستوى تطورى فى إنتاج الصورة(وهو لا يقتصر بالضرورة على النخبة)، وقد حدث فى الغـرب أن هـذا المسـتوى لاقـى حالـة من النمو المتواصل، بمعنى إنه كان هناك حضور دائم لأوعية ضـمنت اسـتمرارية علاقة الناس بالصورة، وهو ما بدأ مع الكنيسة التى كانت ترعى حضور الصورة التشخيصية، وعندما تراجع دور الكنيسة لعب السوق دورا مشابها، ثم تلاه المتحف، وهكذا فلدينا ثلاثـية الكنيسـة- السـوق- المـتحف، والـتى واصـلت ضـخ الاهـتمام بالصـورة وبإمكانـيات تداولهـا وطرائق إنتاجها طوال الخمسمائة سنة الماضية.

هدى وصفى:

ولكـن يـبدو لى أنك لا تريد أن تضع فى اعتبارك الطوطم، ولا الوشم، ولا ما يتم على المستوى الشعبى من عبادات وطقوس وممارسات مرتبطة بالصورة.

عادل السيوى:

إن حديـثى هـنا يدور حول نوع مختلف من إنتاج الصور، وهو نوع لا يتوقف وجوده فقط على مجـرد علاقة وظيفية، أو طقسية، تضعه فى رابط مباشر مع الواقع المادى الملموس المتمثل فى منتج الصـورة أو متلقـيها،فأنا أتحـدث عـن تلك الصورة الصادمة التى وردت إلينا مع الحملة الفرنسية، والـتى خـاف منها البعض، وحاول آخرون إمساكها، فيما كتب عنها الجبرتى " ترى صورا كما لو كانـت سـتبرز مـن الفـراغ"، كانت هذه الصور على قدر كبير من الدقة فى محاكاة الواقع، وتعكس وعيا منظما فى فهم الفراغ، ولديها قوانينها الخاصة فى صياغة المكان.

هدى وصفى:

ألسنا نتحدث هنا عن الدهشة نفسها، أو حتى الصدمة نفسها التى شعرت بها فرنسا حينما ذهبت إلى إيطاليا فى القرن الرابع عشر والخامس عشر؟

عادل السيوى:

لنتفق أن لنا تراثا عظيما فى إنتاج الصورة يمتد من الحضارة الفرعونية، إلى الحضارة القبطية ثم الإسلامية، وهو تراث لا يمكن إنكار مدى أهميته، ولا الدور الذى لعبته بعض عناصره (وخاصة ما هو فرعونى) فى تقدم المعرفة البشرية بالصورة، بل وسأضيف أن فنان مثل "الواسطي" الذى قام برسم "مقامات الحريري" يمكن وضعه على قدم المساواة مع أى فنان عالمى، وبرغم ذلك أرجو ألا يجرفنا الحماس بحيث لا نلاحظ أننا هنا نتناول شيئا آخر، حدثا غير مسبوق فى تاريخ الصورة الذى كنا نعرفه حتى ذلك الوقت، حالة يمكننا رصدها بوصفها تحولا للصورة من شيء استعمالى بسيط ومندمج فى دوائر متفرقة على نحو يكاد يصل به إلى التبعثر داخلها، لتصبح ظاهرة لها استقلاليتها وروافدها الخاصة، وكشوفها المعرفية التى تعطيها مكانة ملموسة فى سلم المعرفة الإنسانية، هذا بالإضافة إلى نشوء حلقات من التعامل الاقتصادى التى تتخذ الصورة محورا لها، وباختصار فنحن نتحدث هنا عن التماس– أو الصدام – مع تجربة الحداثة من زاوية الصورة، ذلك التماس الذى بدأ مع الحملة الفرنسية واستمر طوال المائتى عام الأخيرة.

وهذا الحدث الفارق لم يكن غائبا عن وعى المعاصرين له، فعندما بدأت محاولة تأسيس معهد علمى للفنون الجميلة فى مصر، سئل الشيخ " محمد عبده" مفتى الديار المصرية عن مدى شرعية ذلك، فقال " نحن ديوان كلمات، والغرب ديوان هيئات، وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات"، وهذه الإجابة لا تنطوى على فتوى بالإباحة فحسب، بل تتضمن أيضا وعيا بالاختلاف عن الآخر، وبأننا نستقبل رافدا جديدا فى ثقافتنا.

وأود أن أنهى هذه النقطة بملاحظة أخيرة حول غياب الوعى النظرى بالصورة ودورها فى حياتنا، وهو ما يشير بوضوح إلى عجز العقل العربى عن تفعيل علاقته بهذه المنطقة من الوجود، وهذا الرافد من روافد الحداثة، فذلك العجز ليس سوى ملمح جزئى للقصور فى إدراك تجربة الحداثة فى مجملها، فثمة استيراد دائم لمفردات هذه التجربة ولنماذجها دون أن نستطيع زرعها زرعا عضويا فى واقعنا، فبعد كل هذا الزمن من تماسنا مع تجربة الحداثة مازلنا غير قادرين على تمثل الآليات النظرية الخاصة بها، ولا على التعامل معها بشكل نقدي، ولا يمكن تصور إنجاز وعى كثيف بالصورة فى مناخ كهذا.

هدى وصفى:

فيما يتعلق بمسألة النقل عن الآخر، فلا أستطيع النظر إلى هذه العملية بوصفها عملية سلبية على نحو كامل، فالنقل هنا سيمر بحالة الوعى المستقبل، مما سيفرض تغيرا ما على ما سيتم استقباله وتمريره، بحيث سنصبح فى النهاية أمام مكون يخص هذا الوعى المستقبل بمعنى من المعاني، أى أننا فى النهاية لا نستطيع أن نغفل خصوصية الشكل الذى سيسفر عنه التلقي، وبالتالى فتجربتنا فى " محاكاة الحداثة" تخصنا بقدر ما تعود إلى الآخر، وبالمناسبة فلدينا عدد لا يحصى من الحالات التى قام فيها الغرب بنقل منجز ثقافى لحضارات أخرى، مثلما فعل "بيكاسو" مع شكل القناع الإفريقى.

عادل السيوى :

حسنا.. هذا يقترب بنا كثيرا من النقطة الخلافية التى أود رصدها، فبيكاسو- مثلا- ابن الغرب، أى ابن تجربة قادرة على أن تعيد تمثل ما ينتجه الآخر داخل آلياتها ليصبح شيئا خاصا بها، وهو ما يطلق عليه عملية " التملك" (appropriation)، وقد استطاع الغرب أن يخضع معظم ما أنتجته الخبرة الإنسانية فى الحضارات المختلفة لعملية التملك هذه، وبالطبع فأنا هنا لا أدافع عن الغرب بقدر ما أحاول رصد غياب تلك الآلية فى ثقافتنا، وهو غياب يثقله انهمام هذه الثقافة بالنص، على نحو يجعلها تجند - أو تبذل- طاقتها فى التحفز الدائم لتنقيته من أى غريب يداخله، مما مثل عائقا أمام مسارات عمليات التملك وأفقدها الكثير من زخمها واندفاعها، وأفضى بنا إلى ما نحن فيه الآن.

هدى وصفى:

عندما نتحدث عن الثقافة، فلا يوجد سبق، ولا يوجد تخلف أو تقدم، بل يوجد اختلاف، وهذا الاختلاف ينبغى علينا الاعتراف به ودراسته وتمحيصه، والاستفادة منه. أما استعمال مصطلحات مثل العجز والضعف، والتأخر، وما إلى ذلك فهو من قبيل جلد الذات، فإذا ما استوعبنا فى لحظة ما أن لدينا أنساقا فكرية أو لغوية أو بصرية مختلفة عما لدى الآخر، فبغض النظر عما إذا كانت هذه الأنساق تبدو متخلفة للبعض (وأقول تبدو)، فبوسعنا دائما أن نحتفظ بها ونطورها فى إطار تفاعلها مع ما يطرحه الآخر، مما يفضى بنا إلى حالة مستمرة- وصحية- من إعادة تعريف ما لدينا طبقا لما نستوعبه من تجربة الآخر، وكل هذا لا يستدعى ولا يتطلب الحكم على الذات بأنها لا تستطيع المواكبة بكل ما يستدعيه هذا الحكم من الإحساس بالدونية.

عادل السيوى:

أنا لم أستعمل مصطلحات تخلف، ولا تقدم، ولا أحب استعمالهما، وربما كنت أميل إلى استخدام مصطلح " عدم تكافؤ النمو " بمعنى إنه إذا ما عدنا إلى النقطة التى نناقشها، فسيمكننا رصد نمو فى مجال تداول وإنتاج الصور فى ثقافتنا، فيما نواجه حالة من القصور المفرط عندما يتعلق الأمر بنمو الوعى بهذه الظاهرة، وبغض النظر عن الاسم الذى سنهبه لهذه الحالة فالمشكلة تظل قائمة.

عز الدين نجيب:

لن أتوقف طويلا عند الخطاب المتداول حول الحداثة بوصفها تماسا مع الآخر يمكن أن يفضى إلى اتهام الذات بالعجز أو التبعية، فكل هذا وارد بالطبع، ولذلك فربما كنا بحاجة إلى استعادة اللحظات التاريخية التى استطاعت تجاوز هذه المآزق، وتاريخ الحركات الإبداعية المعاصرة فى مصر يعطينا نماذج مشرقة للحظات من هذا النوع، وكلها تشترك فى الارتكاز على حالة من الوعى بالذات الجمعية فى موقف تاريخى معين، وعندئذ يتلاشى الآخر بوصفه مهيمنا، أو قوة قاهرة، أو نموذجا للاتباع، لصالح حضور مناظرة خلاقة وحوار ثرى لا يعتوره أى شعور بالنقص، وبالتالى فحتى لو أخذنا بفكرة التقدم وأقررنا بالنظام التراتبى الذى تفترضه، فيجب ألا تقتصر مرجعيتنا على ما هو علمى واقتصادى وسياسى فحسب، فهذه الدائرة يجب أن تتسع لتشمل ما هو روحى وقيمي، وعندئذ قد نجد أن فكرة التقدم متحققة بهذا المعنى عند مجتمع لا يتجاوب مع المقاييس الغربية فى القوة الصناعية والاقتصادية وما إلى ذلك.

والمشكلة كما أراها أننا عبر مراحل بناء حداثتنا كنا دائما نضع الآخر / الغرب، باعتباره المرجع والحكم فى تحديد قدرتنا على استيعاب الحداثة، ونتناسى أننا عندما نعثر على وعينا

الحقيقى بواقعنا ننتج فنا على أعلى المستويات بحيث يمكنه مناظرة أى إبداع على مستوى العالم، ولدينا - على سبيل المثال- ما أنجزه عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، ومجموعة الفن المعاصر، عبر استلهامهم للموروث الشعبى وإعادة إنتاجه برؤية حداثية.

عبد الناصر حنفى:

أود أن أستدعى على نحو سريع مفهومين أرى أنهما قد يسهمان فى دفع النقاش، وسأبدأ بمفهوم " التمثيل " (representation)، وأنا أقول " التمثيل " بوصفه الترجمة المعتمدة لهذا المصطلح، وإن كنت أفضل ترجمته بـ " إعادة التمثل".

شاكر عبد الحميد

لماذا إعادة التمثل، أعنى إنه من كلامك سيبدو أنه هناك تمثل، وإعادة تمثل، بينما هناك مثول(presentation)، وتمثيل (representation)، (وهو مصطلح كانطي) والمثول مرتبط بالإدراك، أى بما هو موجود، وهذا الإدراك سينتقل خطوة أخرى فيتحول إلى تمثيل معرفى، ولذلك فأنا أفضل دائما، استخدام مصطلح " تمثيل معرفى "، وبالمناسبة، فحتى الفن هو نوع من التمثيل المعرفى، ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أن "معرفى" هنا لا تعنى "عقلى".

عبد الناصر حنفى:

سأحاول أن أتعرض سريعا لهذا الخلاف المنهجي، ولنبدأ بمصطلح (presentation) والذى أعتقد أن ترجمته بـ " مثول " هى ترجمة غير محايدة على الأقل من الناحية الفلسفية، فالمثول يشير إلى ما يدرك بذاته على نحو مباشر، بحيث سيبدو الوعى بالأشياء (كما راهنت الفينومينولوجيا دائما) بمثابة المعطى الأولي، أو حتى المعطى الصفري، الذى سيتعين علينا أن نسعى تجاهه دون أن نأمل فى تجاوزه إلى أى شيء آخر، لإنه سيلعب ضمن هذا السيناريو دور الأصل المطلق للمعرفة. ووجهة النظر المطروحة على هذا النحو تخفى أو تغفل أو تتناسى أننا نتحدث هنا عن سيرورة من العمليات المعقدة للغاية والتى تتضافر جميعا لتحقيق هذا الإدراك " الأولي" و"البسيط"، وهى عمليات من النوع الذى حاول "شاكر عبد الحميد" و"عادل السيوي" طرحه علينا هنا، وتلك العمليات ستبدو زائدة عن الحاجة، أو حتى زخرفا ناتئا يتجول حول الموضوع إذا كانت نقطة بدايتنا المنهجية هى الوعى، وما يمثل أمامه، وبالطبع فقد شهدت الندوة هذا النوع من ردود الأفعال تجاه ما طرح من وصف للعمليات السيكولوجية والفسيولوجية والدماغية، ولذلك فإننى أفضل لفظة "تمثل " لأنها تشير إلى سياق من العمليات أكثر مما تشير إلى حالة محددة قائمة بذاتها. ..

أما عن "إعادة التمثل "كترجمة لمصطلح (representation) فهو يأخذ فى اعتباره إبراز البادئة (re) والتى تعنى "إعادة" أو تكرار، وهو ما يؤشر لانفتاح مسافة ما يجرى عبرها استعادة ما تم تمثله، وإعادة إنتاجه أو معالجته وتكراره فى سياقات أخرى، وعبر هذا الانفتاح لا يصبح الأمر مقتصرا على عمل الآليات والتقنيات المعرفية (أو الابستمولوجية) فحسب، بل سيتسع لاستقبال عمل وتأثيرات آليات السلطة، أو بالأحرى آليات ميكروفيزياء السلطة على النحو الذى وصفه "فوكو".

وأيا كان المدخل الذى سنتناول عبره الصورة التى هى موضوع حديثنا، فإنها ظاهرة يتوزع وجودها بين هذين المصطلحين، أو التقنيتين المعرفيتين الأساسيتين، أى التمثل وإعادة التمثل، بحيث سينحصر تميزها كموضوع أو كمعطى فى المصدر أو النطاق الحسى الذى تنتج عبره.

وهنا نصل إلى أولى المفارقات التى يمكننا تسليط الضوء عليها باستخدام هذا التكييف المنهجي، فبرغم أن عملية التمثل هى المكون أو الشكل الأساسى للصورة بحضورها الحسى وكثافتها الواقعية، فإن هذه الصورة لا تكتسب معناها بحيث تصبح موضوعا للتواصل، إلا عبر عملية "إعادة التمثل"والتى يمكن من خلالها "استعادة" الصورة.

وهذه الخاصية تحديدا هى ما يجعل من الصورة مجالا للمواجهة كما أشار "عادل السيوي"،ومجالا للتكريس أيضا كما أشارت " هدى وصفي"، وكلا الأمرين يمكن فهمه إذا ما تذكرنا أن عمليات "إعادة التمثل " هى منطقة عمل السلطة، وبالتالى فهى أيضا منطقة مقاومتها ومواجهتها، ونحن نعلم أن أحد البرامج الأشد راديكالية للحداثة هو تقديم فن لا يمكن استعادته، أى تقديم ما يفلت من آليات عمل السلطة، أو ما يربكها ويطيح بتوازنها ويكبح– بالتالي– من سيرورات إعادة التمثل على نحو يعطل عملية إنتاج المعنى، ومن هنا أيضا يمكن فهم ذلك العداء الذى تبديه تيارات الحداثة على نحو متفاوت لمفهوم "التمثيل " ولمفهوم المعنى.

وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى، فالصورة التى نتحدث عنها بوصفها موضوعا للتواصل الثقافى هى نتاج لعمليات "إعادة التمثل"التى تنفى عن الصورة حضورها الواقعى وكثافتها الحسية وتحولها– بالتالي– إلى تصور، أى أن الصورة هنا تستلب ويتم نفيها لصالح تصور ما، وإذا ما أردنا استخدام مصطلحات هيجلية، فالصورة هنا بمثابة "وجود لذاته" أو فلنقل إنها تلعب دور العبد أمام "التصور" الذى يلعب دور السيد،ولو حاولنا تقديم وصف فينومينولوجى للصورة التى كانت موضوعا لحديثنا هنا حتى الآن، فبوسعنا القول إنها "ما يبقى"أو" ما يدوم" فى أفقنا المعرفى، أو ما يملك خاصية "الحفظ الذاتى "على نحو ما بحيث يتمتع وجوده باستمرارية تقوم على حضور "ما يمكن استعادته"، و كلها سمات تعود إلى التصور لا الصورة.

وهذا يصل بنا إلى تحليل المرحلة الحالية للصورة، عصر الصورة كما نسميه، أو ثورة الصورة، وهى مرحلة تتسم أساسا بتحرر الصورة إلى حد ما من التصور، فلأسباب تقنية أصبحت قدرتنا على إنتاج وتلقى الصور تفوق بمراحل هائلة قدرتنا على إنتاج التصورات المصاحبة لها، بل يمكن القول أيضا إن ذلك الحراك العنيف والتسارع المدوخ فى عمليات إنتاج الصور قد أصبح يشكل فى حد ذاته عائقا أمام إنتاج التصورات، وكما قال "عادل السيوي" فقد أصبح حجم الصور التى نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، ويبدو أن الحلم الذى خلقته الحداثة لنفسها حول تقديم ما لا يمكن إخضاعه للمعنى، أو ما لا يمكن استعادته، أو بعبارة أخرى تقديم صورة لا تنطلق من تصور سابق، ولا يمكن استعادتها عبر تصور لاحق، هذا الحلم الذى كان يمثل للحداثة أفقا لنفى أو لإلغاء المسافة الفاصلة بين الفن والحياة، يعود مع ما بعد الحداثة ليصبح واقعا يوميا، وهو بالطبع واقع كابوسى بالنسبة للبعض.

وأود هنا أن أجادل أن انفصال العلاقة بين الصورة والتصور ليس حالة كيفية جديدة تختص بها مرحلة ما بعد الحداثة، حتى وإن كنا إزاء حضور كمى غير مسبوق لهذه الحالة، وهو ما يقودنى إلى المفهوم الآخر الذى كنت أريد طرحه، وأعنى مفهوم أو مصطلح " الفنون الأدائية"(performance arts)، ولتسمحوا لى مرة أخرى بالاعتراض على ترجمة " فنون الفرجة" التى تعتمدها ورقة الندوة، ففى اعتقادى أن الترجمة على هذا النحو تفترض وجود عين ما ملاحظة من الخارج، وهو ما يمثل شرطا إضافيا زائدا على المصطلح، فعلى سبيل المثال لو أننا اشتركنا جميعا فى ترديد أغنية ما، أو لو انخرطنا فى حالة رقص جماعي، فهذه ممارسة لفن أدائي، وستظل كذلك حتى لو لم يكن هناك من يرانا أو يسمعنا، فأحد خصائص "الفنون الأدائية" أنها فنون منفتحة فى ممارستها على المجموع، أى أنها يمكن أن تستوعب أحيانا كافة الأطراف الحاضرة

داخل نطاق ممارستها، بحيث تصبح بلا خارج، واستخدام ترجمة "فنون الفرجة "يبدو لى وكإنه يسقط هذه الحالات ويغفلها، مما قد يؤدى بنا إلى العديد من المزالق المنهجية.

وبصفة عامة يمكننا اعتبار الصورة أحد المحاور الأساسية للغاية فى "الفنون الأدائية" فباستثناء الفنون الأكثر اعتمادا على المجال الصوتي، سنجد أن حضور الصورة يهيمن على تبديات الفنون الأدائية، ونحن مدعوون هنا لملاحظة التأخر الشديد فى ظهور وبلورة خطاب نظري، وصفي، تحليلي، للجوانب البصرية فى فنون مثل المسرح أو الرقص، فلقرون طويلة تم التعامل نظريا مع المسرح مثلا عبر شقه الأدبي، مما يعنى أن ذلك العنصر البصرى المتمثل فى سلاسل الصور المتحركة التى يقوم عليها العرض المسرحى بوصفه فنا أدائيا، كان يفلت دائما من عمليات الاستعادة، أى إنه كان يفلت من التصور، ويمكننا مقارنة هذا الإفلات بالدقة المرهفة نسبيا لعملية تدوين الأصوات الموسيقية التى بدأت فى مرحلة مبكرة تاريخيا.

وهذه الملاحظة تقودنا إلى إمكانية التمييز بين ما هو كتابى وما هو شفاهى فى ظاهرة الصورة، فالصورة الكتابية، أى تلك التى يمكن استعادتها حسيا دون الاعتماد الكامل على الذاكرة، تتمثل فى فنون الرسم والنحت والعمارة، أما الصورة الشفاهية فسنجدها فى فنون مثل المسرح والرقص، وهى فنون تعتمد على تقديم سلاسل من الصور المتحركة التى لا يمكن تكرارها على نحو متطابق، والتى تتأثر بشدة بالسياقات الآنية المصاحبة لظهورها، وهذه الفنون قد جرى غالبا إخضاعها لصالح أنساق اجتماعية وثقافية أسبغت عليها حالة من الحضور الطقسى، ولكن هذا الإخضاع المجمل لأفق الإنتاج والتلقى لا ينفى أن أغلب الصور المتحركة التى كانت تقدمها تلك الفنون ظلت دائما بعيدة عن الخضوع للتصور، وغير قابلة للاستعادة.

وما يميز على نحو فارق اللحظة الحالية للصورة قد لا يعود إلى إفلاتها من هيمنة "التصور"، ولا إلى تكاثرها الكمى الهائل فحسب، بل يعود أيضا إلى ولوج الصورة بكافة أنواعها- وخاصة الصور المتحركة – إلى المرحلة الكتابية، وذلك عبر تكنولوجيا التقاط وإعادة عرض الصور، والقلق الذى نعايشه الآن تجاه الصورة يجد ما يشبهه فى ذلك القلق القديم، والريبة القديمة، تجاه الكلمة المكتوبة التى بدت للمجتمعات القديمة وكأنها ظهرت فقط لتتحدى ذاكرتهم، ولتعيد- باستمرار ممض- اختبار قدرتهم المعرفية على "التصور"، وعلى استعادة خبراتهم والسيطرة عليها، ولكننا نتذكر أيضا إنه عبر تلك الخلخلة القاسية قامت الكلمة المكتوبة بتفجير وإعادة بناء علاقة الإنسان بالعالم، والآن تقوم الصورة بالدور المقلق نفسه، ولكن لنأمل أنها ستقودنا إلى مصير مشابه.

هدى وصفى:

أعتقد أن مصطلح " فنون الفرجة" يشمل الأداء، فالفرجة تستوعب ما هو مؤدى، ولذلك فحتى وإن بدا مصطلح "الفنون الأدائية" أكثر تحديدا إلا إنه يفتقر إلى الآفاق التى يشير إليها مفهوم "الفرجة"

محمود نسيم:

"فنون الفرجة " أدق بالفعل، لأن مرجعيتها تتمثل فى الإطار الاجتماعى المنتج لها، فمثلا عندما نتحدث عن فنون الفرجة الشعبية فى السياق العربى فنحن إزاء مصطلح لا يمكن رصده إلا فى إطار الجماعة المنتجة لهذه الفنون، وبالتالى فهذه الترجمة قد تكون أدق نسبيا من "الفنون الأدائية".

أما بصدد الفكرة التى طرحت حول إنتاج صور بلا تصور، فإننى أتساءل هل هذا الأمر ممكن على المستوى المعرفى أو الفلسفي؟

فبداية يبدو لى أن الحديث عن إنتاج المعرفة عبر التمثل أو التمثيل يعود بنا إلى أفكار "باركلي"بشكل أساسي، بمعنى إنه ليس هناك وجود موضوعى للعالم، وكل ما لدينا هو هذه الصور أو هذه التمثيلات، وأذكر أن "بن جونسون" عندما قيل له إن "باركلى " ينكر وجود العالم المادى ركل حجرا بقدمه معتبرا ذلك ردا ضمنيا كافيا، وبالطبع فالإشكال المطروح لا تحله ركلة قدم، ولكن حتى إذا ما اتفقنا أن العالم يدرك من خلال صور، أو تمثل، أو تمثيل، حسب المصطلح الذى قد نفضل استخدامه، فسيكون لدينا دائما هذا الامتزاج أو الاقتران بين الصورة وتمثلها أو التصور المقدم عنها، وبالتالى فلا يمكن تخيل طرح صور بدون مفهوم، أو بدون سياق، أو بدون تصور. ومفهوم الصورة التى تنتج بشكل آلي، ثم تطرح فى سوق يتلقاها مجردة عن سياق إنتاجها هو بالنسبة لى أمر مستحيل، وهذه ملاحظتى الأساسية حول ما طرحه "عبد الناصر حنفي".

وأود تطوير بعض الملاحظات حول ما يتصل بنقطة الصورة والحداثة، فلدينا بالفعل ثلاثة أقانيم تتمثل فى الصورة، والجماعة، والحداثة، وهى بحاجة إلى المزيد من التأمل، وما رصده "عادل السيوي" حول صدمة المجابهة الأولى مع فكرة الصورة الواضحة أو فكرة تصوير الواقع على نحو معين،والتى واجهتها الثقافة المصرية مع الحملة الفرنسية، هذا الرصد يمكن تعزيزه عبر وصف "الجبرتي" المذهل لكيفية استقبال المصريين لأول عرض مسرحى يشاهدونه فى تاريخهم،وبالتالى فلم تقتصر صدمة الحداثة على العلم فقط، ولكنها شملت أيضا الصورة والعرض المسرحى، أما قبل هذه الصدمة فقد كنا نعيش ما يمكننا تسميته بظاهرة "الصور المحجوبة".

ولنتوقف هنا قليلا عند بعض الأسئلة، فلماذا انفردت الثقافة العربية والأسيوية بإنتاج فن "خيال الظل"؟ ذلك الفن الذى يقوم على غياب الممثل وحضور خيال أو ظل ما، ولماذا احتفت هذه الثقافة بفن الأراجوز؟حيث الدمية التى تستعير صوت اللاعب أو الممثل المختفى والمتوارى عن الأنظار، بينما فى إطار الثقافة الغربية كان هناك ذلك الاحتفاء الشديد بحضور الممثل، وهو ما استمر منذ اليونان وحتى الآن.

شاكر عبد الحميد:

إنه الخوف أو الرهبة من الحضور، أو المثول.

محمود نسيم:

أجل، ولكن ذلك يحتاج إلى تفسير يكشف آلياته.

هدى وصفي:

أخشى أن هذا الطرح يعنى عودة ضمنية لتمرير أو تكريس مقولات تقليدية من قبيل أن المسرح لم يوجد سوى فى الغرب،وهو ما يجعلنى أستحضر ما بات معتمدا عبر نتائج العديد من الدراسات الأركيولوجية التى أجريت حول الثقافة اليونانية وأثبتت ما تدين به هذه الثقافة للحضارة الفرعونية فى كافة مظاهرها، وبخاصة فيما يتعلق بالمسرح، وهكذا فلو كان لنا أن نطلق عبارة من قبيل أن المسرح يوجد هنا من قديم الزمان، فسنجد أنها تصدق علينا أكثر مما تصدق على الغرب.

وربما كان السؤال الذى ينبغى أن نطرحه الآن هو سبب تلك القطيعة فى ثقافتنا مع فنون ومجالات معرفية كنا أول من قدمها للإنسانية.

محمود نسيم:

أنا لا أتحدث فى إطار نفى النوع أو إثباته، ولكن إذا ما تناولنا الحضارة الفرعونية فلا نستطيع سوى الإقرار بأنها تجربة بترت تاريخيا بحكم اندثار اللغة الهيروغليفية، ومع الوفود العربى والإسلامى إلى مصر تخلقت منطقة ثقافية مختلفة جذريا عما كان يسبقها فى الفترات المسيحية والبطلمية والفرعونية.

وبرغم ذلك يظل السؤال الذى طرحته قائما، فلماذا هذا الإصرار على غياب المثل ؟ وعلى حجب الصورة.

هدى وصفى:

أعتقد أن هذه المسالة قد تناولتها معظم الدراسات التى بحثت علاقة المسرح بالإسلام.

محمود نسيم:

هذه الدراسات اهتمت فى رأيي ببحث موضوع التحريم والطوطمية، وما إلى ذلك، وبالتالى فقد كانت التفسيرات التى قدمتها دينية أكثر منها معرفية.

عبد الناصر حنفى:

إذا ما لاحظنا التشابه بين ثنائية " الصورة/ التصور" وثنائية " الدال / المدلول" فنفس الإشكالية سنجدها على نحو آخر فى تحليلات التفكيك، حيث تتحرر الدوال من المدلولات وتنفصم الرابطة بينهما، ولنتذكر صيحة " رولان بارت" حول غزارة الدال مقابل ندرة المدلول. والأمر نفسه سنلمسه أيضا فى المناهضة التفكيكية الشرسة لميتافيزيقا الحضور والتى يمكن أن تعد "الفينومينولوجيا " أعلى مراحلها، وتلك المناهضة تظهر فى أجلى صورها عبر تحليلات "دريدا " لظاهرة مركزية الصوت والتى يمكننا النظر إليها باعتبارها تنبنى على ذلك "الصوت المستعاد" عبر تصور صارم للمعنى.

وهكذا فهذه الإشكالية ليست غريبة ولا طارئة على الفكر المعاصر، ولكنها بالتأكيد تتجاوز ما كان يفكر فيه "باركلى " و" نقاده".

وأعود فى النهاية لأذكر أن هذه الحالة، أى حالة مالا يمكن استعادته كانت مطلبا برنامجيا لبعض حركات الحداثة، مثل "الدادائية" و"السوريالية".

هدى وصفى:

بالنسبة للنقاش حول الحواس، وما إذا كانت هى وسيلتنا الأساسية لإدراك العالم أم لا؟ فإن هذا يذكرنى بـ"المنهج التيمي" والذى يمارس عملية النقد من خلال تقديم وصف فينومينولوجى لما تدركه الحواس، أو لما تعيه الذات عبر العالم أو النص، لينتج فى النهاية رؤى وقراءات تحاول إعادة إنتاج ما هو نقدى فى شكل صور، وهو ما نجده فى أعمال " جان بيير ريشار" و"بوليه" وروسيه"و"باشلار" وغيرهم، وللأسف فإن ثقافتنا لم تبد اهتماما كافيا بعمل هذه المدرسة "التيمية".

شاكر عبد الحميد:

أود أن أعرب عن اختلافى مع فكرة وجود صور بلا تصور، وبالطبع فهذا لا ينفى إنه قد يكون هناك صور بلا تصور محدد، فالتصور متحرك مثله مثل الصور، وأنا هنا لا أقصر مفهوم

التصور على ما هو إدراكى فحسب، بل أمده ليتسع لما هو خيالي، وحتى الأحلام هى مزيج من الصور والتصورات التى تتوزع على جوانب انفعالية ورمزية.

أما فكرة وجود صور بلا تصورات فهى قد تكون واردة ولكن بمعنى بسيط وعارض، مثل وجود "نص " جديد بدون أصل محدد، نص مركب-مثلا - من عدد هائل من التناصات والعوامل المتداخلة، ولكن وراء هذا التعقيد ثمة تصور ما حتى و إن كان تصورا غير تقليدى وغير مألوف، ولكنه بالضرورة موجود، و إلا دخلنا فى الفوضى والعماء.

ماجد مصطفى:

لنتفق أولا أن الثقافة هى نشاط يندرج تحته العلم والدين والفن والفلسفة، وبالتالى فالصورة كعنصر ثقافى تنتمى إلى ميدان الفن، وفى هذا الإطار يتعلق نشاط التصوير بما هو مكانى على نحو أساسي، مقابل التعلق الزمنى للكلمة أو الصوت، وعلى هذا النحو سيتبين أن لدى ثقافتنا ميلا جارفا لما هو زمانى على حساب ما هو مكانى.

وفى تصورى الخاص أن تاريخ الثقافة العربية ينقسم إلى شقين يفصل بينهما دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨ ، وإذا كنا نقول إن ثقافة الصورة اتسمت لدينا بتواجد ضعيف وهش بعد هذا التاريخ فالأمر يصدق أيضا على مجالات الثقافة الأخرى مثل الفلسفة والعلم. ولكن لنلاحظ أن الغرب لم يستطع تحقيق نهضته إلا عبر تواصله مع تراثه السابق، ولذلك فنحن أيضا مدعوون إلى درس مكانة الصورة فى الثقافة العربية القديمة على نحو يفسر علاقتنا بها ويبنى جسرا للتواصل يرأب الصدع والانقطاع الذي تعانيه هذه الثقافة بين حاضرها وماضيها، وأذكر أن "عبد الرحمن بدوي" قد قال في أحد كتبه أن الخط الكوفي هو أجمل خط عرفته الإنسانية، والخط في التحليل الأخير صورة، وهو ما يعني أن هذه الثقافة لا تفتقر إلى منجزها الخاص في مجال الصورة.

شاكر عبد الحميد:

فيما يتعلق التفكير البصري، فهذا المصطلح أسسه "أرنهايم " فى كتابه (visual thinking) وتعريفه باختصار شديد إنه محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة، أما كيفية تنشيط هذا النمط من التفكير فللتربية والتعليم دور كبير فى ذلك، فالتذوق والخيال والإبداع والنشاط الفنى عموما يحتاج إلى مثل هذه الجهود وخاصة لدى الأطفال، مع الأخذ فى الاعتبار أن الموهبة تظل مسألة أساسية.

أما عن ارتباط هذا بالصورة الشعرية فهناك مصطلح أصبح يلقى الآن اهتماما كبيرا وهو مصطلح "الأيقونية"(iconology) والذى يركز على دراسة العلاقة البصرية بين المبدع والمتلقى.

هدى وصفى :

هل لمصطلح الأيقونية هنا علاقة بمفاهيم "بيرس" حول الأيقونة؟

شاكر عبد الحميد:

الحديث هنا يدور حول المستوى السيكولوجي و الادراكي، وليس المستوى الدلالي، وبالتالى فهو بعيد عما طرحه "بيرس"، فالعلاقة الأيقونية بين المبدع والمتلقى تتحقق عندما يتفاعل هذا الأخير مع الصور التى يقدمها العمل، وبالطبع فالعلاقة الأيقونية ليست أحادية أو ثابتة بل تسمح بالتحولات والحركة؛ وبالتالى فمن الممكن للناقد أو المتلقى أن يضيف ويحذف حسب خياله وإدراكه لصور العمل.

هدى وصفي:

تعليقا على هذه المقولة حول الصورة بوصفها الأساس فى الاستجابة أو التجاوب بين المبدع والمتلقي، فهذا تفكير يعتد كثيرا بالاستجابة الإنسانية، ولكن فى إطار الحداثة، ماذا عن هذه الاستجابات عندما يكون المتلقى إنسانا، وصانع العمل ليس كذلك؟ فهناك الآن ظاهرة يمكننا تسميتها بالخلق الافتراضى للصور بواسطة الكمبيوتر، وقد أقيم معرض منذ فترة ضم لوحات رسمها الكمبيوتر متبعا أسلوب عمل فنانين كبار رحلوا عن العالم، ولم يستطع زوار المعرض تمييز ما إذا كانت هذه اللوحات صادرة عن هؤلاء الفنانين أم إنها نتاج لعمل الكمبيوتر.

عز الدين نجيب:

هذه الظاهرة تقوم على برمجة كل المفردات الجمالية لفنان ما، وليكن "رامبرانت" مثلا، ثم إدخال نموذج، وليكن صورة لسيدة جالسة، وعندئذ يقوم الكمبيوتر بتحويل هذه الصورة إلى لوحة تحمل أسلوب رامبرانت فى استخدام الضوء والظل، والبارز والغائر، وما إلى ذلك، بحيث ستبدو فى النهاية وكأنها لوحة زيتية مرسومة بتوقيع ذلك الفنان، وهنا نصل إلى السؤال الذى طرحته "هدى وصفي"، حول كيفية تعامل المتلقى معها؟ وهل يمكن له أن يعتبرها عملا له قيمة ما أنتجه رامبرانت؟

شاكر عبد الحميد:

لدى تعليقان حول هذه النقطة، فحتى فى هذه الحالة فالإنسان هو الذى يقف خلف الآلة، ويقودها على أساس إنساني، وطبقا لأصل ما أنتجه فنان مبدع، وبرغم ذلك ففى اعتقادى أن الأعمال المنتجة على هذا النحو سيعتورها نقص ما، ربما فى الإحساس أو الانفعال، وربما فى التلقائية التى تميز المبدع.

هدى وصفي:

هذا الرد إنسانى للغاية، فالتقنية التى فصلها "عز الدين نجيب" أصبحت تنتج أعمالا شديدة الإتقان، بحيث أن تحديد الفارق بينها وبين اللوحات الأصلية يتم عبر الفحوص المعملية أكثر مما يتم عبر التدقيق النقدي، فكيف يمكن للمتلقى فى هذه الحالة أن يشعر بالفارق.

شاكر عبد الحميد:

أرى أن المتلقى بمقدوره أن يستشعر الفارق هنا، لأن علاقته الأساسية بالعمل ذاته، وليس بمنتجه، ولكن فى نفس الوقت ينبغى أن نلاحظ إنه لا توجد استجابة واحدة يمكن أن تجمع كافة المتلقين لعمل ما، وهذا حال الفن عموما.

عبد الناصر حنفي:

أعتقد أننا عبر طرح هذه النقطة نصطدم مرة أخرى بمفهوم فينومينولوجى يحكم أفكارنا عن الفن، وهو مفهوم " الذات المؤسسة للمعنى".

وأود أولا أن أوسع المثال الذى طرحته "هدى وصفي" حول إنتاج ما هو فنى عبر آليات أو سياقات غير إنسانية بالدرجة الأولى، فالأمر هنا لم يعد يقتصر على ما تقدمه برمجيات الكمبيوتر من محاكاة ساخرة أو محرفة (parody) للوحة أو لأسلوب ما، بحيث نظل قادرين على محاولة

التأمل فيما خلفها لالتقاط فكرة الأصل الذى صدرت عنه أو تحاكيه. فهذه البرمجيات تستطيع أيضا أن تنتج عملا فنيا بصورة عشوائية، أى عملا لا يستدعى أى أصل سابق له.

وسأضيف أن هذه الحالة لا تنحصر فقط فى الأفق الذى تفتحه تقنيات الكمبيوتر، فمنذ فترة تحدثت مع فنان (سويسرى أو أمريكى حسبما أتذكر) وشرح لى طريقته فى صنع لوحاته التى كان يقام لها معرض في إحدى صالات القاهرة، قال إنه يختار شجرة قديمة، ويشق جذعها ليستخرج منه شريحة داخلية، ثم عبر بعض العمليات البسيطة يطبع خطوط تلك الشريحة على ورقة معينة يقدمها بوصفها "لوحة" قادرة على إتاحة الفرصة للإنصات الجمالى لما يبوح به جزء من الطبيعة ظل طويلا مسجونا داخل ذاته، حتى آن له أن يتحرر، وهو يرى أن دوره كفنان يقتصر على "إظهار " هذا الصوت المتفرد دائما فيما يبوح به كل مرة، مما يتيح للمتلقى فرصة الدخول فى حوار مع أحد مناطق الطبيعة الخفية.

ولنلاحظ أننا هنا أمام حضور شاحب وشحيح للغاية لما هو متعارف عليه من تقنيات فنية، فما لدينا هنا يكاد يقتصر على طرائق صنع، ولكن هذا لا يعنى أننا ننتقل من مفهوم "الذات المبدعة " إلى مفهوم " الذات الصانعة". فحسبما فهمت من حوارى مع هذا "الفنان" (و بالمناسبة هو يعمل فى مجال التدريس الأكاديمى للفن فى بلده) فإن عمليات تصنيع وإعداد لوحاته غالبا ما يقوم بها مساعدوه وتلاميذه، وبالتالى فنحن أمام حالة تكاد تكون نموذجية "لموت المؤلف" أو "موت المبدع" عبر هذا التنحى الكامل للذات الإنسانية فى العملية الفنية.

وهكذا فإن مفهوم "الذات المؤسسة للمعنى"، بل ومفهوم المعنى أيضا باعتباره "سرا" لا يمكن تمريره- إنتاجا وتلقيا- إلا من ذات إلى أخرى، هذا المفهوم لا أقول إنه يتم الآن تجاوزه، ولكنه - على الأقل- يتعرض لانتهاكات شديدة، وفيما يبدو فإن هذه الانتهاكات التى ينتظم إيقاعها أكثر فأكثر ستستمر بحيث قد تفضى بنا فى النهاية إلى واقع مختلف تماما للظاهرة الفنية والجمالية.

عادل السيوى:

يستدعى تعريف الصورة الفنية، وأن نتكلم حول تاريخ الفن، وثوابته، وما هى الظاهرة الفنية؟ ومتى ظهرت كلمة "فن"؟ وهل يوجد مفهوم واحد لما هو فنى ؟ أم إنه مفهوم دائم التطور، و هذا سيفضى بنا إلى ما طرحه "عبد الناصر حنفي"، بحيث سيتعين علينا أن نتساء ل أيضا عما هو فنى فى تقديم ما أنتجته الطبيعة بوصفه لوحة.

عبد الناصر حنفى:

وماذا عما يقدمه " آندى وارهول" من لوحات تكاد تقتصر على توزيع- بطريقة القص واللزق- لصور موجودة فى الواقع بالفعل مثل صور "مارلين مونرو"؟

عادل السيوى:

ولماذا التوقف عند "وارهول" أو غيره، فالأمر يعود أساسا إلى تيار "الفن المفاهيمى" (conceptualism) والمبنى على فكرة إنهاء الفن بوصفه مستودعا للجمال، وهو التوجه الذى بدأ مع " ديشامب".

ولكن دعونى أقول إن الصورة فى الغرب قد مرت برحلة طويلة تحدث عنها وحللها عدد كبير من الفلاسفة، بحيث تم بلورة تحولاتها الفارقة، وخاصة تحولها من الدور الطيب أو الإيجابى بوصفها ظاهرة تساعد على رؤية الواقع والتفاعل معه،إلى الدور الشريرالذى يعوق رؤية هذا الواقع، وقد قال "كافكا" يوما إن الصورة يمكن أن تصبح حائطا يحجب الرؤية عن العين.

وقد قطع الغرب مسارا طويلا فى علاقته بالصورة، فمن الصورة كمحاولة لكشف الحقيقة، إلى الصورة كواقع منفصل، إلى الصورة- الآن- كمحاولة لإزاحة الواقع، وهذه الحالة الأخيرة يصفها "دوبريه" فى صيغ تشبه المعادلات، مثل:

المرئى = الواقعى = الحقيقي

لا يمكن بيعه = غير واقعى = لا قيمة له

وهو يخلص من تحليلاته إلى أن هاتين المعادلتين متطابقتان بحيث يمكن لأى منهما أن تحل محل الأخرى.

ويقدم" دوبريه" هذه المعادلات بوصفها اشتقاقا مباشرا من ظاهرة " إزاحة المرئى للصورة"، فالصورة تقوم على تأسيس علاقة ما بالواقع، بينما هذا المرئى أو البصرى يقدم نفسه بوصفه بديلا للواقع وعازلا له، وعلى هذا النحو فأنت مخطئ إذا لم يكن لديك ما تظهره، فمجرد عدم قدرتك على التحول إلى شيء يمكن رؤيته يعنى أنك بالضرورة مذنب.

لقد مضينا وراء الغرب فى معظم خطواته، وهو ما يجعلنى أتساءل عما إذا كنا سننزع إلى استنساخ هذا الدور الشرير للصورة فى واقعنا ؟ هذا هو سؤالنا الكبير الآن.

ومع ذلك فالغرب يشهد أيضا حركة متنامية تناهض موضوع موت الصورة وانتصار المرئي، وذلك عبر محاولة التحالف مرة أخرى مع الصورة بوصفها تمثل القدرة على الكشف، والإصرار على طرح فكرة الحقيقة، وهو ما يضعنا بمواجهة التساؤل حول الجانب الذى سنكرس جهودنا لصالحه. و هذا يعود بى إلى ما طرحته منذ البداية حول حاجتنا إلى وعى نظرى جاد حول موضوع الصورة، وذلك لأن هناك خطرا حقيقيا يستدعى أن نواجهه بفحص واقعنا وتحديد خياراتنا، بحيث نكف عن إنتاج النسخ الباهتة، ونقلع عن الاستسلام لفكرة أو هاجس "التأخر عن"، وفى اعتقادى أن لدينا الفرصة لتحقيق هذا المطلب، وهو ما أود بلورته فى اقتراح يتمتع بالصبغة العملية.

دعونى أقول أولا إن طرح موضوع الصورة على النحو الذى نقوم به.الآن يعنى أننا نقترب بالفعل من الوعى بأهميته، وهو ما يتيح أمامنا فرصة تطوير هذا الاهتمام عبر تأسيس "كيان" (form) يتشكل من تخصصات مختلفة ومتعددة ويعكف على بحث موضوع الصورة فى كافة جوانبه، بحيث يصل إلى إنجاز " نص تحليلي" يمكن أن يعتبر بمثابة حجر أساس فى إقامة وعى نظرى جاد، وبلورة علاقة معرفية حقيقية مع ظاهرة الصورة فى ثقافتنا.

وليس من الصعب تحويل هذا الاقتراح إلى إجراءات عملية، فمن الممكن بسهولة أن يتم تبنى "الكيان" المذكور عبر مؤسسة أكاديمية، أو مجلة، أو عبر أى من أجهزة وزارة الثقافة.

ومن جهة أخرى فإذا ما واصلنا الإصغاء للحس العملي، فبوسعنا التفكير فى المزيد من التحديد لمهمة هذا "الكيان"، فعمليا لابد من البداية عبر نقطة ما، وأتصور أن "القرن العشرين" الذى لم يقرأ حتى الآن من زاوية علاقته بالصورة، يصلح كنقطة بداية، أو كمجال للبحث، فهو فترة مغلقة، أى لها بداية ونهاية، كما إنه قد شهد مجموعة هائلة من المتغيرات والمستجدات المتعلقة بفاعلية الصورة فى ثقافتنا، وهو الموضوع الذى سيتعين على هذا الكيان أن يدرسه بدقة عبر تحليل علاقته بما حدث فى الغرب تحديدا، وذلك ليس "حبا" فى الغرب ولكن لعدم إمكانية تجاهل ذلك المؤثر الكبير الذى يطرق أبوابنا بصفة مستمرة.

هدى وصفي:

أتفق مع " عادل السيوي" فى أننا بحاجة فعلية إلى هذا النمط من الاشتغال البحثى الذى يقترحه.

عز الدين نجيب:

استجابة لمحاولة الحديث انطلاقا من الحس العملي، فلدى ملاحظة بصدد اتخاذ القرن العشرين برمته كمجال للبحث المقترح، فهذا القرن كان متاهة كبرى قد تفوق ما نعايشه الآن، فاشتباكاته، وتعقيداته، وتحولاته السياسية، وتعدد المسارات التى قطعها بين أنماط كثيرة للغاية من إنتاج الصور والتصورات والفلسفات، كل ذلك يجعل من الصعب الإحاطة به ودراسته على نحو يفضى إلى نتائج عملية، ولهذا أقترح أن يتم تركيز موضوع الدراسة حول تجربة تتمثل فيها العلاقة بين الصورة فى ثقافتنا، والصورة عند الآخر، على أن نختار تجربة من النوع الذى تداخلت فيه الثقافتان على نحو أدى لنشوء مركب ثالث.

عادل السيوى:

ربما لو بدأ هذا العمل لرأى القائمون عليه أن هناك محددات أهم أو أكثر دقة مما نفكر فيه الآن، وهذا متروك بالطبع للمسارات التى سيفتحها هذا الأفق لنفسه، و بصفة أولية فلسنا بحاجة إلى ما يتجاوز الاتفاق على ضرورة وجود تخصصات متعددة تعمل على دراسة ظاهرة الصورة فى مختلف المجالات المتصلة بها بحيث يمتد الأمر أيضا لدراسة الصورة الأدبية فى إطارها الثقافى كما طالب " محمد العبد".

ومع ذلك أريد أن أقول إنه مهما طالت الفترة الزمنية المقترحة فإن العمل على أسس منهجية سيؤدى إلى بلورة أسئلة، أو جدليات أساسية للبحث، فمثلا، هناك تحليلات تدرس الفن الأوروبى فى القرن العشرين بأكمله عبر جدلية واحدة هى "الإظهار والإخفاء"، بمعنى أن ثمة محاولة كبيرة لإظهار الأشياء، وأخرى لإخفائها، فمن " دوشامب" فصاعدا تتأسس محاولة لإلغاء فكرة الصورة، بينما فى مقابل ذلك تنمو محاولات أخرى لإعادة فرض وجود الصورة، وبدون الدخول فى التفاصيل، فلا أعتقد أن "الكيان" المقترح يمكن أن يؤدى المهمة المنوطة به دون أن يتبنى جدليات مشابهة.

هدى وصفي:

لننتقل الآن إلى معالجة محور علاقة الصورة بالحرب، ففى رأيى أن ظاهرة الحرب قد بلغت حدا أصبح معه كل تاريخ العنف الإنسانى بريئا بالقياس إليها، فقد تم تجاوز مفهوم الحرب بوصفه نشاطا معلنا- وطارئا- يستمر لفترة زمنية ثم ينتهى، حيث أصبحت الحرب اليوم عنفا مستمرا يجرى توزيعه يوميا مع صوره على نحو يدفع ظاهرة النفور من الأشلاء التى تحدثنا عنها إلى التوارى والاختفاء.

عز الدين نجيب:

على مدى التاريخ الإنسانى منذ الفراعنة مرورا بالإغريق والرومان والعصور الوسطى،كانت الحرب موضوعا أساسيا للتصوير والنحت، وكانت الصورة فى هذا الإطار تقدم كل ما يتعلق بالحرب من معلومة أو حدث أو علاقات،أى كل ما تتكون منه الحرب،التى أصبحت على هذا النحو- وبفضل الصورة أساسا- جزءا من أدبيات الطبيعة البشرية، فلولا الصورة لظلت الحرب مجرد فعل بربرى نعاين نتائجه دون أن نراه، بمعنى أن الصورة عبر إعادة إنتاجها لفعل الحرب دشنت نفسها بوصفها محلا لتراكم الخبرة الإنسانية بهذه الظاهرة.

ولو قفزنا إلى القرن العشرين، سنجد أن الحرب كانت عنصر فعالا فى إنتاج الصورة لدى مجموعة من الفنانين الذين يأتى على رأسهم "بيكاسو" بلوحته الشهيرة "الجرنيكا"، والتى قدمها

عـبر بـناء جمـالى يبـتعد عـن مـنطق المحاكـاة أو التمثـيل، لتسـتلهم مـا يمكنـنا تسـميته بمـنطق التفكـيك،ومع هـذه اللوحـة التى لم يستطع الإبداع تجاوزها حتى الآن أصبح فعل الحرب محركا لقوى إبداعية ترفضه وتدينه.

عادل السيوى:

اسمحـوا لى أولا أن أطـرح قـراءتى الخاصـة للوحة "الجرنيكا" فهذا العمل المذهل لا يقوم على فكـرة الحـرب فحسـب بقـدر مـا يقـوم عـلى فكـرة الوجـود المهـدد للإنسان،ولحضـارته، ولكل ما يبنيه،وليس فى اللوحة أى تكوين إلا وهو يبدو مفتتا وغير قادر على الاحتفاظ بتماسكه.

أمـا عـن علاقـة الحـرب بالصـورة، فهـى علاقـة غائـرة فى القدم بالفعل، وإن كان الأمر هنا لايقتصر عـلى الصورة الفنية، فغالبا ما كان العنصر البصرى يلعب دورا شديد الأهمية فى مجريات الحـرب ذاتهـا، فلديـنا رمـوز بصرية مثل الراية المكتوب عليها عبارة "لا إله إلا الله" والتى كانت تمنح المحـارب قـوة ضـخمة أثـناء القـتال، ونفـس الشـيء ينطبق على الصليب، والفن أو السينما تحديـدا قـد التقطـت الأهمـية الفائقة التى تلعبها هذه الرموز البصرية فى الصراعات البشرية، ففى فيـلم "السـاموراى السبعة" سنجد أن "كيروساوا"يركز على رمز الدائرة التى تمثل وجود واستمرارية هـذا المجـتمع الصـغير الذى يتعرض له الفيلم، بحيث أن مفهوم الانتصار لا يتعلق سوى ببقاء هذه الدائرة وعدم انفصامها.

هدى وصفى:

أعـتقد أن الحديـث عـن الـدور الـذى تلعبه الرموز البصرية فى الحرب يقودنا إلى رصد التطور الحاصـل الآن، فانغمـاس الصـورة ضمن مجريات الحـرب أضاف إلى العملية ضلعا ثالثا–ذلك المشاهد أو المراقـب– بالإضـافة للضـلعين التقلـيديين اللذيـن يـدور بينهما القتال، وحضور الحرب لدى هذا الطـرف الثالث يتم دائما عبر استقباله للصور، مع ملاحظة أن خاصية إلغاء المسافة الزمنية الفاصلة بـين الحدث وبث صورته يجعلنا هنا أمام حالة من المعايشة المستمرة والآنية للحرب كحدث مستمر وغـير منـتهى، وهـو أمـر يعنى التحول الجذرى فى بنية ظاهرة الحرب التى أصبحت أكثر امتدادا وانتشـارا فـى المكـان (لم تعـد الحرب بحجم ساحتها أو ميدانها بل بحجم الشاشات التى تبثها، أى بحجـم العـالم) وكذلـك فى الزمان،وأعنى الزمان الحاضر تحديدا، فهى لم تعد خبرا أو حكاية منتهـية فـى الماضى بل واقعا يتجلى أمامنا فى نشوئه وقبل اكتماله الذى يمكن أن يجذب مصائرنا معه.

محمود نسيم:

أود تعزيـز هـذا التحلـيل الـذى يتـناول التغيرات الزمكانية لظاهرة الحرب تحت تأثير فعالية الصـورة، وسأسـتعير مصـطلح "تشومسـكى "عـن "الحـروب الاستباقية" التى يرى أنها باتت تمثل توجهـا استراتيجيا للإدارة الأمريكية، لأقول أن هذا التوجه يأتى مصحوبا بصور استباقية للحرب، بحيـث سـيبدو الأمـر كمـا لو كانت الحرب هى مجرد مجموعة من الصور المعدة سلفا، والتى يأتى الحـدث الواقعـى كـتحقق لهـا، ولكنه تحقق لا يقوم بإنهاء دور الصورة بل على العكس يعمل على إنتاج المزيد منها.

والصـور الاسـتباقية لـلحرب تقوم بصفة أساسية على ما هو ملغى، أى أنها تقوم على حذف كـم هـائل مـن الصـور والوقـائع والأحـداث لإخلاء الساحة لتلك الصور المراد طرحها، بحيث تبرر وتفسـر وتؤسـس لـلحرب القادمـة، وبالـتالى فالصورة تلعـب هنا دورا أهم كثيرا من دورها الأيقونى

القديم، فهي تهدف أساسا إلى السيطرة والهيمنة على "ذهنية المتلقي" بحيث يصبح الموت الإنساني بوقعه الأسطوري والطقسي مجرد نقطة ضوء على الشاشة، فيما تتحول الأشلاء إلى مساحات ملونة تزركش صورة كبيرة، وهو ما يفسر تزايد أعداد القتلى من المصورين في الحروب المعاصرة التي أصبحت ماهيتها تقوم على تصنيع الصور من ناحية، وإلغائها من ناحية أخرى. وإذا ما عدنا إلى ما طرحته "هدى وصفي" حول التغيرات في زمكانية ظاهرة الحرب، فسنجد أن فاعلية الصورة لا تشمل الحاضر الآني للحرب فحسب، بل تمتد أمامها وخلفها في الزمان لتصنع لها ماضيا ومستقبلا، أي أنها تنشر الحرب عبر كافة الأبعاد الزمنية.

شاكر عبد الحميد:

سأتحدث عن جماليات تلقي الصورة في فن السينما، وإن كان معظم ما سيقال يصدق أيضا على التليفزيون وفنون الفيديو.

ولنلاحظ إنه مع التوسع في استخدام المونتاج وأساليب السرد المركبة تغيرت الاستجابة للأفلام بحيث تعارضت جماليات السينما مع جماليات أخرى - سابقة عليها- تقوم على أساس التأمل البعيد والمسافة النفسية، كما يحدث مثلا عند تأمل لوحة أو تمثال موجود "هناك" على الجدران أو فوق قاعدة، في حالة انعزال واكتفاء بذاته.

ومسألة تلقي لغة الصورة المجسدة في السينما تشتمل على العديد من الاستجابات المعرفية والوجدانية والسلوكية. وبدءا من خطوات تقديم أي فيلم تعمل المؤثرات السمعية والبصرية على خلق جو من التوقع والترقب وحب الاستطلاع لدى المشاهد الذي سيسعى لمعرفة الأحداث التالية والاستمتاع بالمشاهد الحالية أيضا، وهذه الحالة يرافقها عادة الحاجة إلى "الجدة "، أي النزوع إلى توقع ما هو غير مألوف، وهو ما تغرزه السينما لدى متلقيها عبر توجهها المحموم إلى ما هو مدهش، وإلى الإثارة الدائمة للانفعالات.

وتقوم عمليات استثارة حب الاستطلاع والرغبة في الجدة وفي كل ما هو جذاب وممتع ومثير للوجدان على أساس مفهوم قريب مما أسماه القديس "أوغسطين" باسم الفضول أو حب الاستطلاع وذلك عبر تصنيفه لما سماه شهوة الأعين، ففي مقابل تلك المتعة البصرية المرتبطة بالحس الجمالي وبالجمال بمعناه الكامل والراقي والسامي (والذي وصفه كانط بإنه غائية بلا غاية) فإن الفضول يتحاشى في رأيه الجميل ويذهب خلف نقيضه تماما، أي ينزع إلى غير المكتمل والناقص والمشوه والغامض، من أجل لذة المعرفة والاكتشاف، بحيث يجتذب المشاهد نحو ما هو غير مألوف، مثل جثة مشوهة أو مبتورة الأطراف.

والانجذاب نحو الغريب و الكريه والمنفر والمثير للخوف و الاشمئزاز هو ما ربطه فرويد وأتباعه بحالات التلصص والفضول الجنسي، بينما ربطه "برلين" العالم الكندي- بعمليات التفضيل الجمالي، وربطه آخرون بالجاذبية السينمائية وخاصة ما يتعلق منها بالجوانب غير المثيرة للاسترخاء أو الراحة، وهذا الانجذاب يفسر اهتمام السينما العالمية الآن بأشياء مثل: العقارب المفترسة، والنمل الكبير، والحيوانات الضارية، والفيضانات، والزلازل، والجرائم، وقصص العصابات، والحكايات البوليسية، والخيال العلمي، وكل ما من شأنه أن يستثير حب الاستطلاع والخوف والترقب والحذر والتوتر والتوجس والتي تفضي في النهاية إلى حالات التخفف والراحة والتوازن.

وتستعين السينما بتقنيات تجسيم الصوت الحديثة، وتجسيم الصورة على نحو يكسبها عمقا وهميا، وغير ذلك من المؤثرات، من أجل وضع المشاهد في قلب الأحداث، وكما قال " كراكوير"

فإن الفيلم قد أصبح "عملا فنيا يتكون من المؤثرات على نحو كلى، عملا يحاول أن يهاجم كل حواس الإنسان باستخدام كل الوسائل المكنة".

إن الإشعاع المفاجئ للانفعالات والأفكار الذى يتحقق فى السينما المعاصرة إنما يكشف عن تفكك أو تشظى خبرة الإنسان الحديث فالحاجة الغلابة للإثارة، و"المشهدية" الكاملة لكل أنواع المثيرات البصرية والسمعية، هى الشاغل الحديث لحب الاستطلاع القديم الذى سعى وراء الغامض والغريب والخفى، فى عالم يشعر فيه الإنسان بإنه يفقد أو يفتقد أشياء كثيرة كانت ترتبط بالجماليات القديمة، جماليات التأمل والاسترخاء. وتكمن قيمة السينما فى عرضها لهذا الافتقاد الجوهرى للتماسك الذى يعانى منه الإنسان الآن، ويكمن جمال السينما فى أنها تعرض هذا الفقد، وتعرض معه أيضا حالة من الاستعادة له.

إن هذه الحداثة فى التكنيك كثيرا ما تصاحبها عملية استعادة ضمنية للثقافة التقليدية، والفن التقليدي، ولعمليات التأمل الجمالى ولحالات الاكتمال التى هى نقيض التفكك الذى يستثير حب الاستطلاع، إن مظاهر الرعب التى نواجهها على شاشة السينما تفوق ردود الفعل الجسمية البسيطة التى توجد لدينا خلال خبرة المشاهدة، لكنها تماثل أيضا العديد من مظاهر الرعب التى تواجهنا فى شوارع المدن الحديثة حيث السيارات المندفعة والموت الذى يوشك أن يطال كل إنسان، هذه الخبرة الخاصة بالمشاهدة ذات الطبيعة المزدوجة من حيث أنها تشبه الحياة لكنها ليست الحياة، تحول الصور الساكنة إلى إيهام متحرك تلعب فيه الدهشة والفضول والمعرفة الحقيقية أدوارا مهمة ويستمد من خلال ذلك ومعه نوع خاص من المتعة الناتجة عن ذلك التخفف المفاجئ من التوتر، وكذلك التراوح بين الصدمة وإثارتها نتيجة الايهام بالخطر، والبهجة نتيجة التخفف من هذه الاثارة، ثم نتيجة التعرف على أن الامر كله مجرد إيهام ممتع وخيالى يوشك أن يكون كاملا.

تسمح الكاميرا والتقنيات السينمائية بالتعاطف أو التقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة ويكون هذا ممكنا من خلال الشعور الخاص بأننا نرى دون أن يرانا أحد، ويسمح هذا بحدوث أو ظهور درجة عالية من الحرية الخاصة فى الهم والانفعال.

وتقييم ما يحدث أمامنا على الشاشة هو عملية معرفية تبلور كل الاستجابات التى تحدث أثناء المشاهدة، وهى قد تشتمل على أساليب مواجهة مثل الإنكار أو الابتعاد أو عدم مواصلة المشاهدة، أو التهكم أو الشعور بالاستعلاء على ما يحدث أمامنا، كما تشمل أيضا الانفعالات، مثل القلق والضحك الممزوج بالخوف أو الشعور بالمتعة وحب الاستطلاع والرغبة فى المواصلة.

إن تذوق المثيرات المخيفة والمرعبة والمثيرة للتوتر والقلق ليس شيئا جديدا، فالوسائط فقط هى التى تغيرت. لقد عادت أساطير الوحوش والكائنات المخيفة أو غير المنظورة التى سادت الفكر الإنسانى فى مراحله البدائية، وهى تتجول الآن وتتجسد عبر تلك الوسائط.

وقد حاولت العديد من الدراسات تقديم تفسير لذلك الميل الخاص لدى الإنسان للاستمتاع بالأعمال العنيفة، ونذكر من هذه التفسيرات:

١- وجود نزعة سادية غريزية لدى الإنسان.

٢- تدهور المجتمع المدنى واكتظاظه بمظاهر رعب حقيقية تعبر عنها تلك الأفلام.

٣- والبعض رأى أن هذه الكائنات الغرائبية السينمائية هو استمرار لظاهرة الوحوش والسحرة والشياطين والمخلوقات العجيبة فى الأساطير والقصص الخرافية والنصوص المقدسة والأعمال الأدبية.

٤- كما أن البعض الآخر يركز أكثر على هذه الأعمال بوصفها تتعلق بتكوين أساليب مواجهة مناسبة تجعل الإنسان يسيطر على مخاوفه التى لا يستطيع أن يسيطر عليها فى الواقع.

٥-وهناك عالم يدعى " تسوكرمان" ربط بين هذا الميل لتفضيل أفلام الرعب والإثارة وبين سمة "البحث عن التنبيه الحسي" أو البحث عن الإثارة الحسية، والتى عرفها بأنها تتجلى فى البحث عن المتنوع والجديد والمركب، وعن الاحساسات القوية والمكثفة والممزوجة بالرغبة فى القيام بمخاطرات عقلية وجسمية واجتماعية.

هدى وصفى :

أعتقد أننا سنكتفى بهذا القدر من الحوار على أن نستكمل فيما بعد المشروع الذى دعا إليه عادل السيوى ووافق عليه المتحاورون من أجل "قراءة بصرية لتاريخ القرن العشرين" ونشكر لكم حضوركم.

فى أعدادنا القادمة

١ـ استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢ـ جدل اليومى والتاريخى فى سينما إليا سليمان	سلمى مبارك
٣- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى	عبد القادر سلامى
٤- النقد الروائى العربى الجديد: تحليل "صيغ" الرؤية والتلفظ في الخطاب السردى نموذجا	محمد ناصر العجيمى
٥- الخطاب المقدماتى في الرواية العربية	شعيب حليفى
٦ـ تجليات الحس التراجيدى قراءة فى شعر سامى مهدى	صالح هويدى
٧ـ السارد ووظائفه داخل العمل السردى	جاب الله السعيد
٨ـ الشعر بين التفكيك والهوية	عزت جاد
٩ـ ماهية الشعر عند هيدجر	حسن طلب
١٠ـ أشكال رموز الترحال عند (ايفالد فليسار) دراسة نقدية فى (حكايات التجوال)	أيمن تعيلب

الأسعار في البلاد العربية :
الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة / القدس دولار ـ تونس ٥,٢٠٠ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات- مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارًا)
السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ ـ ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩ ـ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٩٩٦٣٥
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: **fossoul2002 @ hotmail. Com**
fossoul2002 @ yahoo. com

رقم الإيداع ١٩٨٠/٦١٠٠

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٥ عاماً



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات